

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj.)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DATE	SIGNATURE

आधुनिकता और समकालीन रचना-संदर्भ

आधुनिकता और- समकालीन- रचनासंदर्भ

डॉ० नरेन्द्र मोहन

आदर्श साहित्य प्रकाशन
१०, ब्रिस्टल रोड, सीलमपुर, दिल्ली-३१

© डॉ० नरेन्द्र मोहन

प्रकाशक :

धावरा साहित्य प्रकाशन

वेस्ट सोलमपुर दिल्ली-३१

प्रथम संस्करण १९७३

मूल्य :

पन्द्रह रुपये मात्र

मुद्रक : कुमार बादस, प्रिंटिंग प्रेस,
नवीन शाहदरा, दिल्ली-३२

ADHUNIKTA AUR SAMKALEEN RACHNA SANDRAB
by Dr. NARENDRA MOHAN

Rs 15/-

डॉ० इन्द्रनाथ मदान को



आधुनिकता और समकालीन रचना-संदर्भ

अनुक्रम

१ आधुनिकता की भूमिका/१७

२ प्रयोगशील कविता : तात्त्विक और रचनात्मक धरातल/२७

३ नयी कविता विचार और रचना में सन्तुलन की खोज/३५

४ समकालीन कविता मानव नियति या आत्म-संघर्ष की विकट स्थिति/४६

५ समकालीन कविता अस्वीकार का विचार या मुद्रा/५१

६ एक कविता-वर्ष से जूझते हुए/५६

७ विकल्प का संकट और एक तनावपूर्ण मुहावरा/६७

८ स्वतंत्रता परवर्ती हिन्दी कहानी/७७

९. सातवें दशक की हिन्दी कहानी/८३

१० समकालीन कहानी . यथार्थ और अस्तित्व-बोध/९०

११. मानव-स्थितियाँ और समकालीन कथा-बोध/९६

१२ विसंगति और विडम्बना : एक अराजक होता हुआ कथा-संसार/१०५

१३. परिवेश का यथार्थ और कला का अनुभव/११२

१४. नगर-बोध और रचना-रूढ़ियाँ/११६

१५. धाज का उपन्यास : जटिल मन-स्थिति से भयावह मानव-स्थिति तक/१२७

१६. नयी औपन्यासिक सर्जनात्मकता और अस्तित्व के चालू मुहावरे/१३४

१७. यथार्थ के विम्व और औपन्यासिक रचनाशीलता के संकाजे/१३८

१८. मुक्तिबोध की समीक्षा-दृष्टि/१४५

प्रस्तावना

आधुनिकता कोई निरपक्ष धारणा या निरकुश सिद्धांत नहीं है। यह गतिशील आधुनिक स्थिति है जिसका स्वभाव ठहरना नहीं, निरन्तर बदलना है। कान धारणा से मुक्त यह कोई सनातन क्रिया नहीं, आधुनिक युग की गतिशील प्रक्रिया है। आधुनिकता इसी प्रक्रिया से बनी मान मिनता है। इस म मानव स्थितिया का यथायं है तो मर्षण और बिद्रोह का सकल्य भी है अस्मिनिष्ठता है तो सामाजिक यथाय भी। इस मनो-दृष्टि न आधुनिक तथा समकालीन रचना के बोध और सवेदना की एक अलग पहचान बनायी है और इसे एक अद्वितीय विशिष्टता दी है।

हिन्दी में आधुनिकता का चिंतन, विशेष रूप से, समकालीन रचना-सदमों में हुआ है। इस से पहले इस प्रकार के चिंतन की गुंजाइश कम थी क्योंकि आधुनिक-बोध से सम्पन्न कृतियाँ (कविता, कहानी, उपन्यास नाटक से सम्बद्ध) बहुत कम लिखी गई थी। छायावाद से पूर्व रचित साहित्य में आधुनिकता पृष्ठभूमि में पड़ी है और मध्यकालीनता का पलड़ा भारी है। आधुनिकता जितनी भाषा, छन्द और रूपाकार में व्यक्त हुई है उतनी जीवन दृष्टि या रचना-दृष्टि में नहीं। भारतेन्दु काल से आधुनिक साहित्य का सूत्रपात मानने के पीछे आधुनिकता का तकाजा उतना नहीं है जितना नयी जागरूकता और आधुनिक अभिरुचि को रेखांकित करना। यह जागरूकता और अभिरुचि आधुनिकता की प्राथमिक हलचल है जो भारतेन्दुकालीन और द्विवेदीकालीन कविता और कथा-साहित्य में सामाजिक समस्याओं के चित्रण और समाधान तथा घटनाओं के पुनर्संयोजन के रूप में अभिव्यक्त हुई है। इस साहित्य में घटनाओं और स्थितियों के प्रति आधुनिक ढंग की प्रतिक्रियाओं का अभाव है। प्रारम्भिक दौर की यह आधुनिकता, असल में, आधुनिक जागरूकता की सूचक है जो छायावाद में द्वैतात्मक रूप ले लेती है। मध्यकालीनता के आधुनिकता में सक्रमण से जो द्वैतपूर्ण स्थितियाँ और मन स्थितियाँ निमित्त हुईं, उन्हीं का

चित्रण छायावादी कविता और गद्य में हुआ है। इस से मध्यकालीन-बोध और आधुनिक-बोध का द्वन्द्व उभर कर सामने आया है। एक ओर परम्परा का उत्कट मोह है तो दूसरी ओर आधुनिकता का तीव्र आकर्षण। यह आधुनिकता के स्वीकार और अस्वीकार की दुविधाग्रस्त मन स्थिति है। यह मन स्थिति प्रसाद, पन्त, निराला और महादेवी की कविताओं के संपूर्ण रचना-विधान में गुपी हुई है। उस समय के कथा-साहित्य और नाटक में भी यह मन स्थिति आदर्श और यथार्थ के द्वन्द्व के रूप में अभिव्यक्त हुई है। प्रेमचन्द के उपन्यासों-कहानियों में तथा प्रसाद के नाटकों में इसे देखा जा सकता है। यागे अलवर 'अज्ञेय' का उपन्यास श्रेष्ठ एक जीवन और भुवनेश्वर का नाटक ताँबे के कीड़े आधुनिकता के टेट रूप को सामने लाते हैं। द्वन्द्व और दुविधा का रूप यश बदना हुआ है—विघटित स्थितियों तथा मूल्य संकट से जुड़ा हुआ है। इसे प्रयोगशील कविता, नयी कविता, नयी कहानी और नये उपन्यास में भी देखा जा सकता है। इन में आधुनिकता के विविध पक्षों और रूपों का अनेकमुखी विकास हुआ है। आधुनिकता का एक रूप अगर आत्मनिष्ठ और आत्मकेन्द्रित है तो दूसरा समाजघर्मी और प्रगतिशील। इन दोनों के तनाव का चित्रण भी समकालीन साहित्य में है और दोनों में संतुलन की खोज भी। सन् साठ के बाद के साहित्य में जटिल बद्धमूल मन स्थिति, मानव नियति और स्थिति का एहसास है तो मानवीय-संघर्ष, विद्रोह, आक्रोश और संकल्प का चित्रण भी, और 'रोमैटिक' मुद्राएँ हैं तो एक विस्फारित तनावपूर्ण मुहावरा भी। बाबजूद इसके, समकालीन हिन्दी रचना आधुनिक-बोध या आधुनिकता का विरसिष्ट सदम नहीं है और इस ने नई करवट लेते हुए आधुनिक मनुष्य का साक्ष्य उपस्थित किया है।

आधुनिक लेखक किसे मानें ? क्या उसे जो पूरी तरह से आज से जुड़ा है या कल, आज और कल से ? क्या उसे जो यथार्थवादी है, बिम्बवादी है, प्रतीकवादी है ? क्या उसे जो जिसका मुहावरा सेज-तरार और तनावपूर्ण है या उसे जिस का मुहावरा सीधा-सपाट और ठंडा है ? आज के दौर में ऐसे लेखक भी हैं जो न यथार्थवादी दिखते हैं, न बिम्बवादी और न प्रतीकवादी ; न आधुनिक लगते हैं न समकालीन। आधुनिकता का अध्ययन करते हुए इन्हें कहाँ रखा जाए ? आधुनिक काव्य प्रकृति के साथ इन की संगति कैसे बैठायी जाए ? ये प्रश्न उठने स्वाभाविक हैं। इस संदर्भ में इतना तो स्पष्ट हो जाना चाहिए कि आधुनिक होना आज का या एक साथ कल, आज और कल का होना

नहीं है। आधुनिक बनने के ये दोनों रास्ते लेखक को उत्तेजक या चालू मुहावरो की ओर ले जाते हैं जो आधुनिकता के विरुद्ध जाना है। आधुनिक को किसी सवीर्ण या कट्टर अर्थ में यथार्थवादी कहना भी उतना ही असंगत है जितना उसे प्रतीकवादी या बिम्बवादी कहना। जहाँ तक मुहावरे का सवाल है यह आक्रामक भी हो सकता है और उद्देगहीन भी, सीधा सपाट भी हो सकता है और बिम्बात्मक भी, देखना सिर्फ यह है कि वह रचनागत संवेदना के उल्ट न पड़ता हो या उसे झूठा सिद्ध न करता हो। ऊपर से आधुनिक और समसामयिक दिखने पर भी, हो सकता है कोई लेखक आधुनिक न हो और रचना की ऊपरी परत पर आधुनिक न दिखता हुआ भी कोई लेखक आधुनिक हो सकता है।

पश्चिम में आधुनिकता-प्रान्दोलन के पतन (?) को लक्षित करके कुछ लोगो को समकालीन हिन्दी साहित्य में भी इस के पतन के लक्षण दिखने लग है। ऐसे लेखक आधुनिकता को आधुनिकतावाद के रूप में ग्रहण करते हैं और उस की ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियों को आधुनिक-बोध का चरम बिन्दु मान लेते हैं। पश्चिम में आधुनिकता की मौजूदा स्थिति के आधार पर यहाँ की आधुनिकता के संशय में कोई निर्णय नहीं लिया जा सकता। तथ्य यह है कि आधुनिक हिन्दी रचना के सदर्भ में आधुनिक-बोध के विकास की संभावनाएँ अभी अनन्त हैं।

आधुनिकता ने आधुनिक हिन्दी रचना के मूल्यांकन के लिए परम्परागत समीक्षा-मानों को चुनौती दी है और नए समीक्षा-मान की तलाश को उकसाया है। पर, इसे आधुनिक रचना का प्रतिमान नहीं माना जा सकता। यह न स्वयं में वृत्ति का मूल्य है न मान। यह जरूर है कि आधुनिक रचना के समानान्तर नये समीक्षा-मान की खोज के सिलसिले में आधुनिकता के औजारों से तँस होना जरूरी है।

इस पुस्तक में आधुनिकता संबंधी किसी सैद्धांतिक-दार्शनिक चर्चा में उलझे बगैर, आधुनिक मानसिकता से जुड़े अनेक पक्षों को, समकालीन रचना-सन्दर्भों में, समझने-पहचानने का प्रयास किया गया है। यह समकालीन परिदृश्य को आधुनिक दृष्टि से देखने का प्रयास है। यहाँ समकालीन कविता, कहानी, और उपन्यास पर मेरे कुछ लेख और समीक्षाएँ संकलित हैं जिन्हें मैंने आधुनिक विचार की पृष्ठभूमि में, समय-समय पर लिखा है। इस ढंग की पुस्तक में नए समकालीन नाटक की भी चर्चा होनी चाहिए थी पर कुछेक सीमाओं के कारण नाटक की नयी प्रवृत्ति पर इस में विचार नहीं हो सका है। इस लेखों और

समीक्षाओं में आधुनिकता को विषय या थीम के तौर पर नहीं, परिप्रेक्ष्य के रूप में ग्रहण किया गया है।

प्रस्तुत पुस्तक में सङ्कलित लेखों-समीक्षाओं के सङ्घ में विद्वान्-मित्रों से बराबर विचार विमर्श होता रहा है। उन के सुझाव मेरे लिए अत्यन्त मूल्यवान् रहे हैं। इस सङ्घ में मैं डॉ० महीपासिह, डॉ० रमेश कुतल भेष, डॉ० रामदरश मिश्र, श्री देवेन्द्र इस्सर, श्री राजीव सबसेना, डॉ० हरदयाल, डॉ० विनय और श्री सुरेन्द्र बाहरी ने प्रति विशेष रूप से भामारी हैं।

श्री गुरु तेगबहादुर खालसा कालेज
(दिल्ली विश्वविद्यालय)
नई दिल्ली

नरेन्द्र मोहन

आधुनिकता
की
भूमिका

आधुनिकता की भूमिका

आधुनिकता के सबब में अन्तिम रूप से कुछ तय कर पाना, निर्णय देना या निष्कर्ष निकालना कठिन है। इसके निरर्थक क्रियाशील और गतिमान रूप को पकड़ पाना आसान नहीं। इसकी सतत गतिशीलता इसे मायावी बना देती है। एक विशेष प्रेक्ष्य-बिन्दु से देखने पर लग सकता है कि इसे पा लिया पर दूसरे क्षण, किसी अन्य कोण से देखने पर इस की एक सर्वथा भिन्न तस्वीर सामने आ सकती है। असल में, इस की गति को पकड़कर यानी इस की गति के समानान्तर चल कर ही इस तक पहुँचा जा सकता है। इसके लिए जरूरी है कि आधुनिकता के प्रति एक शुद्ध दृष्टिकोण अपनाया जाए।

आधुनिकता का प्रथम विस्फोट धर्म और अध्यात्म के क्षेत्रों में हुआ था जो आधुनिकता को समझने में आज भी सहायक हो सकता है। पर, इस धर्म-सन्दर्भ तक आधुनिकता को सीमित नहीं किया जा सकता, भले ही यह आधुनिकता के लिए आवश्यक सदर्भ और पौठिका है। यह सही है कि शुरू-शुरू में धर्म और अध्यात्म से इस की सीधी टकराहट हुई थी। वैज्ञानिक दृष्टि से प्रेरित और परिचालित होने के कारण आधुनिकता ने धर्म और अध्यात्म की तानाशाही को जबरदस्त चुनौती दी थी तथा इन से जुड़ी स्वीकृत मान्यताओं—मर्यादाओं के आगे प्रश्न-चिह्न लगाने शुरू किये थे। आस्था केन्द्रित दृष्टि के स्थान पर विज्ञान-सम्मत तर्क-दृष्टि का महत्व बढ़ जाने से धर्म और अध्यात्म निर्भर मध्यकालीन जीवन-दृष्टि (और उससे जुड़ा बोध) उत्तरोत्तर अप्रासंगिक होता गया।

आधुनिकता की प्रकृति मूल रूप में इसी तर्कशीलता या प्रश्न-चिह्न की निरन्तरता (डा० इन्द्रनाथ मदान) से बनी है जिसने पीछे वैज्ञानिक दृष्टि है। प्रश्न-चिह्न लगाने की इस प्रवृत्ति ने चिंतन की जड़ प्रणालियों को तोड़ा है। इससे आधुनिक मनुष्य की नयी मानसिकता और बौद्धिक दृष्टि निर्मित हुई है जिसका परम्परा से कोई सीधा संबंध नहीं। आधुनिकता को एक सतत क्रियाशील प्रश्न (दूध-नाथसिंह) के रूप में उठाकर इसे भतीत से, मध्यकालीनता से जोड़ने का उदारवादी दृष्टिकोण भी अपनाया गया है और इसे समयहीन (टाइमलेस) और शाश्वत भी माना गया है। यह मूल रूप में एक भ्रामक दृष्टिकोण है। 'एक सतत क्रियाशील प्रश्न' के रूप में भी आधुनिकता आधुनिक युग-संदर्भ की ही देन है। इस में स्वीकृत मूल्यों, मान्यताओं और धारणाओं का विरोध है और अस्वीकार को विचार और सृजन का आधार बनाया गया है। अस्वीकार की इस दृष्टि से परम्परा से भ्रम हटने का प्रारम्भ हुआ है। विपिन कुमार अग्रवाल ने ऐतिहासिक अध्ययन की पूर्णता सिद्ध करते हुए आधुनिकता के दोहरे रूप को स्पष्ट किया है, 'आधुनिक का एक पहलू वह है जो वह बीते हुए से सेयर करता है और दूसरा वह जो उसकी अपनी देन है, उसका अपना विशेष गुण है।' आधुनिक रचना के विशेष गुण ही आधुनिकता को निर्धारित करते हैं, परम्परा तो उसके लिए खाद बनती रहती है।

आधुनिकता को इतिहासवाद की दृष्टि से भी देखने की कोशिश, इधर, हुई है जिससे आधुनिकता एक प्रभूत सांस्कृतिक धारणा बनकर रह गयी है इस दृष्टि से आधुनिकता का काल निरपेक्ष, कालातीत और कालजयी बना देने का उपक्रम किया गया है। तब आधुनिक होना आधुनिक मनुष्य का ही एकाधिकार नहीं रह जाता क्योंकि आधुनिक मनुष्य (सृजन, कौटिल्य, बख्शोर) भी हुए हैं और इस के पहले भी आधुनिक युगों की कोष हुई है (डा० रमेश कुल मेघ)। इतिहासवाद के इस विचार के आधार पर आधुनिकता का 'जा कल या, पान है और कल भी रहेगा' के प्रश्न में गंवाते मान लिया जाता है। आधुनिक और आधुनिकता के संबंध में यह एक विराट् गहरीकरण है और आधुनिकता के विशिष्ट गुणों की बलि चढ़ा देने के बराबर है।

आधुनिकता में भ्रमक सामाजिक-सांस्कृतिक पहलू और प्रतिपत्तियाँ विद्यमान हैं। इन का परस्पर विरोध आधुनिक रचना में कई रूपों तथा विभिन्न स्तरों पर प्रतिफलित होता है। इसमें एक ओर वैयक्तिकता है, दूसरी ओर सामाजिकता, एक ओर मानव नियति का एहसास है, दूसरी ओर आत्म-भ्रमण की विकट स्थिति, एक ओर जटिल मानव प्रकृति है, दूसरी ओर गहन मानव स्थिति। इसे वही समसामयिक बोध माना गया है, वही समसामयिकता का प्रतिबिम्ब करने वाली मूल्य-दृष्टि, वही इसे एक काल-तट में व्याप्त बोध की स्वीकृति माना गया है, वही आधुनिकता और गमगामिकता का अन्तर ही गहवड़ा गया है। यह आधुनिक प्रकृति की इहामक

स्थिति को सूचित करता है जिससे अटकले लगाने की छूट से सी जाती है। इन धारणाओं से प्राधुनिकता का स्वरूप स्पष्ट होने की वजाय उलझता गया है।

प्राधुनिकता एक प्रश्नाकुल मानसिकता है जो हर बड़ी-बड़ी व्यवस्था या मर्यादा या धारणा को तोड़ती है। इसे चरम या निरपेक्ष नहीं माना जा सकता। यह मुख्य रूप से एक ऐसी मानसिकता है जो किसी एक मूल्य, धारणा या सिद्धांत को स्वीकारने से पूर्व, उसे जांचने पड़तालने पर बल देती है। यह मानसिकता मानव स्वभाव की जटिलता और उस के कारण बनते-बिगड़ते सम्बन्धों और संवेदनाओं से जुड़ी है। इस के कई शब्द हैं—कही यह मानव प्रकृति में हो रहे परिवर्तनों को, नवीन अभिरूचियों को रेखांकित करने का स्तर है, जहाँ परम्परा से सहयोग की स्थिति रहती है, तो कही यह मानव प्रकृति के मौलिक बदलाव का स्तर है, जहाँ परम्परा को पूर्णतः नकारा जाता है।

प्राधुनिकता को नितान्त आत्मनिष्ठ और व्यक्तिनिष्ठ माना जाता है और इसे प्राधुनिकता की एक मुख्य विशेषता के रूप में प्रतिपादित भी किया जाता है। प्राधुनिकता की इस धारणा से प्रेरित साहित्य में व्यक्तित्व मन का विश्लेषण अधिक रहता है। लेखक बाहरी यथार्थ से जुड़ी हुई बड़ी-बड़ी घटनाओं और प्रसंगों का चित्रण या वर्णन नहीं करता बल्कि उस यथार्थ से उस के अन्तर्गमन में जो हलचल हुई, उस का वह चित्र खींच देता है। यह प्राधुनिक-बोध का आत्मनिष्ठ पहलू है जिसे मार्क्सवादी चिन्तक-आलोचक परम्परा-विरोधी, इतिहास विरोधी और समाज-विरोधी करार देते हैं और इस के लिए वे कामू और काफ़्का की कृतियों में से उदाहरण जुटा देते हैं। यह प्राधुनिक आत्मनिष्ठता को पूर्वाग्रहों और मताग्रहों के बल पर झाँकने का परिणाम है। सच्चाई यह है कि यह आत्मनिष्ठता आत्मिक स्तर पर इतिहास-बोध की समवर्ती स्थिति है। इस में बाहरी यथार्थ का सदर्थ प्रत्यक्ष नहीं हो कर, रचना में घुला-मिला रहता है। प्राधुनिक लेखकों ने जिन मानव-स्थितियों की ओर संकेत किया है वे ऐसी हैं जो घोर वैयक्तिक सन्दर्भों को भी गहराती हैं और सामाजिक सन्दर्भों को भी। मार्क्सवादी आलोचकों के समान मानव-स्थितियों के उत्पन्न मात्र से परेशान होने की जरूरत नहीं और न अस्तित्ववादी चिन्तकों की तरह सामाजिक यथार्थ से पीछा छुड़ाने या कतराने की जरूरत है।

प्राधुनिकता को अस्तित्ववादी अर्थ में ग्रहण करने से जहाँ एक ओर भ्रान्तियाँ फैली हैं वहाँ इसे मार्क्सवादी अर्थ में ग्रहण करने से, मानवीय विचारों के समाज-शास्त्रीय विकास से अन्तर्बद्ध करके देखने से प्राधुनिकता को एक चरम सूत्र और जड़ स्थिति बना दिया गया है। इस ढंग की कोई भी 'बादी' व्याख्या इस के बहुस्तरीय और बहुप्रायामीय चेहरे की पहचान नहीं पाने देती। प्राधुनिकता जैसी संश्लिष्ट, व्यापक और विकासमान प्रक्रिया की समझ के लिए एकपक्षीय परिभाषाओं तथा व्याख्याओं के घेरे से बाहर आकर इस के प्रति खुली मानसिक दृष्टि अपनाना बहुत जरूरी है। यह

एक ऐसी दृष्टि है जो अस्तित्व के बुनियादी प्रश्नों तथा संपूर्ण मानवीय व्यक्तित्व से अपना गहरा सरोकार बनाए है। इस दृष्टि के अन्तर्गत जहाँ एक ओर मानव व्यक्तित्व की स्वतन्त्रता समाहित है तो दूसरी ओर मानव-मुक्ति की गतिशील धारणा भी। इसमें एक ओर स्वच्छन्द रूप से आत्म-निर्णय की स्वतन्त्रता की विद्यमानता है तो दूसरी ओर मानव-मुक्ति की कामना की सक्रियता भी। प्राधुनिकता की यह धारणा एक ओर सामाजिक दर्शन से, सामाजिक यथार्थ से जुड़ती है तो दूसरी ओर अस्तित्व दर्शन से, अस्तित्वगत स्थितिओं के यथार्थ से। प्राधुनिकता के अन्तर्गत जिस यथार्थ की स्वीकृति है, उस का स्वरूप बड़ा जटिल और पेचीदा है। विभिन्न विचार-धाराएँ इस यथार्थ को समझने में सहायक हो सकती हैं, लेकिन, किसी एक दर्शन या विचार-धारा के बल पर इस यथार्थ को पूरा-पूरा पकड़ पाना कठिन है। प्राधुनिकता का तवाजा है कि वादा के दायरे से बाहर निकल कर इस जटिल यथार्थ और उसकी हुई मानव प्रकृति को समझा जाए और उस की पहचान पायी जाए। केवल व्यक्ति-वद यथार्थ या अस्तित्ववादी ढंग का यथार्थ प्राधुनिकता का पर्याय नहीं है। इसी तरह केवल सामाजिक यथार्थ या मानव मुक्ति की किसी प्रगतिवादी या अन्य किसी 'वादी' धारणा तक प्राधुनिकता को सीमित नहीं किया जा सकता। प्राधुनिकता यथार्थ के इन दो पहलुओं से ही नहीं, अन्य कई पहलुओं से भी जुड़ी है। एक पहलू की सुलना में दूसरे पहलू को तराजू में देना प्राधुनिक विचार की नींव को ही उठा देना है।

प्राधुनिकता की खोजों में विभाजित करने नहीं समझा जा सकता। एक ढंग का प्राधुनिक-बोध मानवीकृत है और दूसरे ढंग का अवमानवीकृत, यह वर्गीकरण आरोपित दृष्टि का परिणाम है। यथार्थ या अयथार्थ, वास्तविक या अवास्तविक, सही या गलत के लेवल प्राधुनिकता पर नहीं बिखाए जा सकते। यह कोई ठोस अवलोकन नहीं जिसे टुकड़ों में बाटा जा सके। यह एक सश्लिष्ट व्यापार है जिस में अनेक गुण, अनेक विशेषताएँ, अनेक प्रवृत्तियाँ विरोधात्मक स्थिति में, एक साथ विद्यमान रह सकती हैं। यह दावा करना कि एक ढंग की विद्यमानता प्राधुनिकता है, दूसरे ढंग की नहीं, प्राधुनिक रचना की जटिल मृजल प्रकृति को समझने से इनकार करना है और प्राधुनिकता को सखीण मतवाद के शिकजे में बसाना है।

इधर एक बड़े पैमाने पर नगरों—महानगरों का प्राधुनिकीकरण हुआ है। कहना चाह तो इसे प्राधुनिकता का परिवेश या सदर्भ कह सकते हैं। इसका सर्जक, कलाकार के साथ एक अटूट रिश्ता है। लेखक की सर्जनरामक चेतना पर जाने-अनजाने इस का प्रभाव पड़ता है। यह प्रभाव जितना सपन और महन होगा और उस की अभिव्यक्ति जितनी मूर्धन्य और प्रमूर्त-कलात्मक होगी उतनी ही वह रचना प्राधुनिक-बोध के मग्नेषण में सफल होगी। बाह्य परिवेश के प्रति स्थूल ढंग की प्रतिक्रिया व्यक्त करने वाली या उसका रेखांकन खींचने वाली रचनाएँ प्राधुनिक-बोध

से कोसो दूर रहती हैं। आधुनिक लेखक परिवेशगत यथार्थ को अपने भीतर रूपान्तरित और अमूर्त करता हुआ उसे सृजित करता है। बाह्य और भौतिक फैलाव को भीतर ले जा कर अभिव्यक्त करने की यही रचनात्मक प्रक्रिया है। इस प्रक्रिया के अन्तर्गत अद्वितीय आधुनिक स्थितियों का एहसास रचना के हर स्तर (उस की संवेदना, रूप-बोध, और मुहावरे) पर होता है। ये स्थितियाँ मानव स्थितियों से, व्यक्ति की स्वातंत्र्य कामना से, मानव-मुक्ति की आकांक्षाओं से, अपनी अस्मिता को पहचानने की छटपटाहट से सम्बद्ध हो कर विविध रूपों में अभिव्यक्त होती हैं।

आधुनिकता का प्रश्न कृतियों के रूप-विधान, भाषा और शिल्प से जुड़ा हुआ है—पर एक हद तक ही। कवि या कथाकार की बदली हुई दृष्टि और संवेदना को पुराने और परम्परागत ढाँचों में खपाने की कोशिश या इस स्तर पर पुराने और नए में समन्वय बैठाने से रचना के चौपट हो जाने का खतरा बराबर बना रहता है। पुराने और क्लासिकल काव्य रूपों (महाकाव्य, खंडकाव्य आदि) से एक खास ढंग की सुनिश्चित प्रतिक्रियाएँ ही जग पाती हैं। आधुनिकता का इन रूढ़ प्रतिक्रियाओं से कोई वास्ता नहीं है। आधुनिकता के अन्तर्गत नियत और निर्धारित तत्त्वों को नकारा जाता है। इसी लिए ये काव्य रूप आधुनिक रचना के लिए इतने काम के नहीं रह गये हैं। इन रूपाकारों में आधुनिकता की अभिव्यक्ति का प्रयास स्वयं में एक विरोधाभास है। आधुनिक संवेदना के समानान्तर या तो परम्परागत रूपाकारों का रूप होना चाहिए या नए काव्य-रूपों, रूप-बोधों का अन्वेषण। आधुनिकता की निरन्तर विकासमान प्रवृत्ति में नए रूपों की खोज का सिलसिला जारी रहता है। यह बात भाषा और शिल्प के बारे में भी कही जा सकती है। आधुनिक चेतना अपने लिए नयी भाषा और नए शिल्प की तलाश करती है। भाषा और शिल्प का पुराना ढर्रा आधुनिक के संप्रेषण में एक दृढ़ बड़ी बाधा है। आधुनिकता के दबाव से रचनात्मक भाषा का बुरी तरह से उलट-पुलट जाना स्वाभाविक है। आधुनिक रचना में भाषा का नए सिरे से सर्जनात्मक प्रयोग रहता है और भाषा शिल्प-साधनों की बैसाखी के सहारे नहीं बल्कि रचना की भीतरी तहों में रसी-वसी व्यवहार करती है। पर, आधुनिकता के लिए रूप-बोध, भाषा और शिल्प का अतिरिक्त आग्रह बेकार है। इस से आधुनिकता को एक अतिवादी और ऊट-पटांग हद तक भी ले जाया गया है जिस से आधुनिकता खंडित हुई है और इस के संघर्ष में भ्रान्तियाँ फैली हैं। नए-पन की भोज में एक गड़ा हुआ रचना-तंत्र, चक्करदार शिल्प, चालू मुहावरों वाली उत्तेजक भाषा, साहित्यिकता को जले सूचित करती हो, आधुनिकता से इन का दूर का भी कोई रिश्ता नहीं है। अगर रचना का भीतरी मिजाज बदला हुआ नहीं है तो रूप-विधान संबंधी छुटपुट परिवर्तन, पुराने प्रतीकों के बदले नए प्रतीकों का संयोजन, और शिल्पगत चमत्कारों का कोई महत्व नहीं। इसीलिए, आधुनिकता के सदर्भ में रूप, शिल्प और भाषा की बात एक हद तक ही की जा सकती है, उसके बाद नहीं।

आधुनिकता समकालीनता का पर्याय नहीं है। समकालीन मदभ्रं को लेकर लिखी गई हर रचना आधुनिक हो ही, यह जरूरी नहीं है। समकालीन स्थितियों के प्रति मात्र जागृकता से या उनके महज चित्रण से या भीमत् स्थितियों को छाब्दा-डबर में रख देने से रचना आधुनिक नहीं हो जाती। इस से यह आशय नहीं लिया जाना चाहिए कि आधुनिकता का समकालीनता से कोई संबंध नहीं। आधुनिक धोष से संयुक्त हर रचना समकालीन सन्दर्भों में अनिवार्यतः जुड़ी रहती है। पर, समकालीन सन्दर्भों तक सीमित रह जान वाली रचना आधुनिक नहीं मानी जा सकती। समकालीन 'नसब एव' अर्थ में पक्षधर होता है। वह किसी स्थितिया और दृष्टियों का पक्षपातपूर्ण चित्रण और वर्णन करने लग जाता है। केवल समकालीनता पर टिकी लेखकीय दृष्टि के लिए एनामी हो जान का सतरा बना रहता है जिस में जीवन को उस की समग्रता में देख पाना संभव नहीं रह जाता। आधुनिक लेखक समकालीनता का प्रतिबिम्ब करता है और उस की नयी व्याख्या करता है। आधुनिक लेखक समकालीन स्थितिया का बाप के स्तर पर ग्रहण करता है। वह समसामयिक आशयों में यक्षता हुआ आधुनिक जित्दगी को उस की पूर्णता में देखने की कोशिश करता है। समकालीन 'नसब' की तात्कालिकता से परिचालित होता है जब कि आधुनिक लेखक समकालीन परिदृश्य के प्रति सजग और संवेदनशील होता हुआ भी, समकालीन मूल्या का चरम और अन्तिम नहीं मानता।

आधुनिकता को ध्यान में रखें तो कई प्रकार के लेखक रचना-वर्ग में प्रवृत्त दीखते हैं। एक वे जो व्यक्तिवत्त यथाय के हामी हैं और सामाजिक स्थिति या प्रगति से कही जुड़े हुए महसूस नहीं करत। सामाजिक प्रतिबद्धता में उन का विद्वान नहीं। उनके लिए व्यक्ति सर्वापरि द्वाई है। दूसरे वर्ग वे हैं जो आधुनिकता को सामाजिक यथार्थ या सामाजिक दर्शन के रूप में ग्रहण करते हैं और जिन का विद्वान है कि विज्ञान पुरानी दक्षिणानुस मान्यताओं की जगह एक नए वैचारिक उन्मेष को जन्म दे सकता है। एक अन्य प्रकार के लेखक वे हैं जिन के लिए आधुनिकता न व्यक्तिवत्त है न सामाजिकता। वे इन दोनों स्थितियों और दृष्टियों के तनाव को भेजते हैं या उन में सामंजस्य की कोशिश करत हैं। हिन्दी में कुछ ऐसे लेखक भी हैं जो हर नए मुहावरे को लेकर उड़ते हैं, नयी गैरी का चमत्कार दिखाते हैं, नए शिल्प या शिल्पहीनता का आभाम देत हैं, तो भी जिन्हें आधुनिक नहीं कहा जा सकता। आधुनिक जीवन के बदलते हुए रूपों से इन का परिचय तो रहता है और ये आधुनिक दिखने के लिए रूप-रचना और मुहावरे में तेजी से परिवर्तन भी करते करते हैं पर, धांधलद इम के इन की रचना का आधुनिकता या आधुनिक मनुष्य की समस्याओं से कोई संबंध नहीं होता।

साहित्य के सन्दर्भ में आधुनिकता निश्चय ही, एक जटिल समस्या है जिसकी न तो सीधी सरल व्याख्या की जा सकती है न कोई हल दिया जा सकता है। यह

समस्या रचनाकार के संपूर्ण व्यक्तित्व और उस की रचना-प्रक्रिया से जुड़ी है जो अपने आप में कोई कम उलझा हुआ विषय नहीं है। लेखक के सामने बहुत-सी समसामयिक स्थितियाँ और धारणाएँ रह सकती हैं—ऐसी स्थितियाँ भी जो एक दूसरे के विरुद्ध पड़ती हों और जिन में ताल-मेल बैठाना कठिन हो। ऐसे में, लेखक का सजक व्यक्तित्व और उस की रचना-प्रक्रिया निर्धारक तत्व सिद्ध होते हैं जो उसे यह पहचान देते हैं कि वह स्थितियों का चुनाव और प्रस्तुतीकरण कैसे करे ? ग्राधुनिकता रचना से असंग कोई ऐसी चीज़ नहीं जिसे ओढ़ने से काम चल सके। इस की सार्थकता रचना में चारितार्थ होने में है।

समकालीन
रचना-संदर्भ

१

कविता

प्रयोगशील कविता : तात्त्विक और रचनात्मक धरातल

छायावाद का विरोध तीन स्तरों पर हुआ था—
वैयक्तिक स्तर पर प्रगतिवादी स्तर पर और प्रयोगवादी
स्तर पर। भाग्य चत्वारः इह ही व्यक्तिपरक काव्य-धारा,
प्रगतिवादी काव्य-धारा और प्रयोगवादी काव्य धारा की
सजाओ से अभिहित किया गया। ये तीनों काव्य-
धाराएँ एक-दूसरे के समानान्तर उठी थीं और काफी दूर
तक एक-दूसरे का काटनी-पीटती और अन्तर-स्पर्शान्तरित
करती हुई चलती रही थीं। इनमें जहाँ छायावाद की
अतीन्द्रियता, भासुता, आदर्शवाद और कल्पनाविरेक
का विरोध और निषेध किया गया था, वहाँ इनमें जीवन-
यथार्थ को अपने अपने उग में व्यक्त करने की छटपटाहट
भी थी। इन तीनों काव्य धाराओं में छायावाद के
विरोध का स्तर और यथार्थ की परिवर्तना भिन्न भिन्न
थी। ये काव्य धाराएँ मात्र प्रतिप्रियाजन्य नहीं थी बल्कि
अपने समय में गहरे में जुड़ी हुई थीं। यह समय सारा,
'आ-म अन्वेषण और कुछ हद तक 'अस्वीकार' का था।
युग के इस सदर्थ में छायावादी मूल्यों की 'मिथ' सञ्चित
हो चुकी थी और एक मूल्यगत सकट घहरा रहा था। इस
सकट को स्वयं छायावादी कवि भी अनदेखा नहीं कर
सके थे।

प्रयोगवाद का प्रवर्तन सन् १९४३ में 'अज्ञेय' द्वारा
सम्पादित तार सप्तक के प्रकाशन से माना जाता है। पर,
चूँकि किसी काव्य-धारा या काव्य-प्रवृत्ति का आरम्भ
भावस्मिक नहीं होता, अतः तार सप्तक की स्थिति और
ऐतिहासिक दैन की समझने के लिए सन् ३७-४३ के बीच

के पाँच वर्षों के सक्रमण-काल को सम्मत्ता बहुत जरूरी है। यन ने जुलाई, १९३८ में रुपाभ के सम्पादनीय में लिखा था—“इस युग में जीवन की वास्तविकता ने जैसा उग्र आकार धारण कर लिया है, उसमें प्राचीन विश्वासों में प्रतिष्ठित हमारे भाव और कल्पना-मूल हिल गये हैं—प्रत्येक इस युग की कविता स्वप्नों में नहीं चल सकती। उस की जड़ों को अपनी पोषण सामग्री ग्रहण करने के लिए कठोर घरेली का आश्रय लेना पड़ रहा है। हमारा उद्देश्य उस इमारत में धूलियाँ नगाने का बदायि नहीं है, जिसका नि गिरना अवश्यभावी है। हम तो चाहते हैं उस नवीन के निर्माण में सहायक होता जिस का प्रादुर्भाव हो चुका है।” पत के इस कथन से स्पष्ट है कि सन् ३७-३८ के आस-पास युगीन परिस्थितियाँ बदल चुकी थी और एक नयी वास्तविकता का प्रादुर्भाव हो चुका था, जिसके रूप-रू उस समय का रचनाकार था। अतः ३७-३८ में ही कविता में परिवर्तन के संकेत मिलने शुरू हो गए थे। छायावादी कवि यन और निराला पुरानी काव्य-रूढ़ियों को तोड़ कर, नए जीवन सत्य को वाणी देने का प्रयास कर रहे थे। इन के अनिश्चित दमशेरबहादुर सिंह, त्रिलोचन, वेङ्कटराथ अग्रवाल और नरेन्द्र शर्मा आदि कवि नए ढंग की व्यर्थवाद की रचनाएँ लिख रहे थे। प्रभाकर भाषिके, भारत-भूषण अग्रवाल, गिरिजाकुमार माथुर और ‘अज्ञेय’ की कविताएँ जो रुपाभ, उच्छ्रुत, विद्याल भारत और हंस में छाया करती थी, एक भिन्न श्रोतार्थभिरुचि का परिचय दे रही थी। इन कविताओं में कही सदाय या, कही अस्वीकार, कही कूटा और कही स्रष्ट से कतरा कर बच निकलने वाला आधुनिक युग का गन्तव्य। कवि की विज्ञानजन्य विवेक-दृष्टि अध्यात्म और दशन-निर्भर मध्यमार्गीय मूल्यों का सामने प्रस्तुत किन्तु तो लगाती थी, पर पिछड़ सस्कार भी उस पर टापी थे। आधुनिकता अपना मार्ग ढूँढ़ रही थी पर पुराने सम्कारों और मूल्यों के कारण वह अनाद हो जाती थी। कवि का आन्तरिक द्वन्द्व आधुनिकता के चेहरे की साफ माफ उभरने नहीं देता था जिस से इसकी अभिव्यक्ति अधूरी रह जाती थी। निश्चय ही, यह प्रारम्भिक दौर की आधुनिकता थी जिसे ‘अज्ञेय’ ने पयोग्यमिता से जोड़ कर, एक नया आयाम दिया। उन्होंने इस सक्रमण-काल में उद्दिष्ट कुछ महत्वपूर्ण काव्य-प्रवृत्तियों को तार सप्तक में संकलित करने का ऐतिहासिक कार्य किया था।

सन् १९४३ में ‘अज्ञेय’ द्वारा सम्पादित तार सप्तक में पहली बार तत्कालीन, नवीन काव्य-प्रवृत्तियों की व्याख्या और सम्पादन का महत्वपूर्ण कार्य सम्पन्न हुआ। उन्होंने काव्य क्षेत्र में उद्दिष्ट नए शिष्टिगा को तार सप्तक में बाँधा और ‘विवृति और पुरावृत्ति’, नामक भूमिका द्वारा नयी काव्य-प्रवृत्तियों की व्याख्या की। नयी काव्य-प्रवृत्तियों को संगठित रूप में प्रस्तुत करने का यह पहला प्रयास था और इन्हें काव्य-क्षेत्र के रूप में प्रवर्धित करने का श्रेय, निश्चय ही, ‘अज्ञेय’ को है। इस के कुछ महत्वपूर्ण तथ्य इस प्रकार हैं—“तार सप्तक में गात कवि मण्डीत हैं। गातों एक-दूसरे के परिचित हैं—बिना इस के इस ढंग का सहयोग संभव होता? किन्तु इस से

यह परिणाम न निकाला जाए कि वे कविता के किसी एक 'स्कूल' के कवि हैं या कि माहित्य-जगत् के किसी गुट अथवा दल के सदस्य या समर्थक हैं। बल्कि उनके तो एकत्र होने का कारण ही यही है कि वे किसी एक स्कूल के नहीं हैं, किसी मजल तक पहुँचे हुए नहीं हैं, अभी राही हैं, राही नहीं, राहो के अन्वेषी।"——

"काव्य के प्रति एक अन्वेषी का दृष्टिकोण उन्हे ममानता के सूत्र में बाँधता है। इस का यह अभिप्राय नहीं है कि प्रस्तुत संग्रह की सब रचनाएँ प्रयोगशीलता के नमूने हैं, या कि इन कवियों की रचनाएँ रुडि से अटूटी हैं, या कि केवल यही कवि प्रयोगशील और बाकी सब घाम छीनन वान, बँसा दावा यहाँ कदापि नहीं, दावा केवल इतना है कि ये सानो अन्वेषी हैं।" 'अज्ञेय' के इस कथन से तीन बातों पर प्रकाश पड़ता है—एक, तार सप्तक के कवि किसी एक स्कूल से सम्बन्धित नहीं हैं, दूसरे, वे राहो के अन्वेषी हैं और काव्य के प्रति उन का दृष्टिकोण एक अन्वेषी का है, तीसरे, तार सप्तक की सभी कविताओं का प्रयोगशील होने का दावा नहीं है, दावा केवल इतना है कि ये सानो अन्वेषी हैं। तार सप्तक की योजना का मूल मिथ्या ही यह था कि 'संगृहीत कवि सभी ऐसे होंगे जो कविता को प्रयोग का विषय मानते हैं।' स्पष्ट है कि तार सप्तक में ऐसे कवि सबलित हैं जो कविता में नयी राहों अथवा नयी काव्य-रोनियों के अन्वेषण के पक्षधर हैं। 'ये सभी इस के लिए भी तैयार हैं कि तार सप्तक के पाठक ये ही रह जायें। क्योंकि जो प्रयोग करता है, उसे अन्वेषित विषय का मोह नहीं होना चाहिए।' 'अज्ञेय' के इन कथनों के आधार पर ही तार सप्तक के कृतित्व को अलोचको ने प्रयोगवाद की सज्ञा दे दी। यह सही है कि 'अज्ञेय' ने प्रयोग को वाद के रूप में प्रतिपादित नहीं किया था, पर उन के द्वारा प्रयुक्त 'प्रयोग', प्रयोगशील और 'अन्वेषी' शब्दों पर जो बल दिया गया था, उससे ऐसा प्रतीत होता था जैसे वे प्रयोग को साध्य मान रहे हों। इन शब्दों के अनिश्चित बल को रेखांकित करके ही तार सप्तक के कृतित्व को प्रयोगवाद की सज्ञा दे दी गयी। 'अज्ञेय' ने वाद में प्रतिवाद भी किया—"प्रयोग का कोई वाद नहीं है। हम वादी नहीं हैं, नहीं हैं। न प्रयोग अपने-आप में इष्ट या साध्य है। ठीक इसी तरह कविता का भी कोई वाद नहीं है।" "अतः हम प्रयोगवादी" कहना उतना ही सामर्थ्य या निरर्थक है जितना हम 'कवितावादी' कहना।" पर इस प्रतिवाद के बावजूद प्रयोगवाद शब्द तार सप्तक से लेकर १९५० तक की कविता के लिए रुड हो गया।

१. अज्ञेय - तार सप्तक, द्वितीय संस्करण, 'विवृति और पुरावृति', पृ० १२

२. वही, पृ० ११

३. वही, पृ० १६

४. दूसरा संस्करण, पृ० ६

प्रश्न हो सकता है कि काव्य के स्तर पर 'प्रयोग' का क्या आशय है और काव्यगत प्रयोगों की क्या सार्थकता है? काव्य-स्तर पर प्रयोग साधन ही होता है, साध्य नहीं। कवि अपने अनुभूत सत्य को अभिव्यक्त करने का प्रयास करता है और इस प्रयास के दौरान वह अभिव्यक्ति की पुरानी रूढ़ियों को तोड़ कर भाषा और शिल्प के क्षेत्र में नूतन प्रयोग करता है। 'अज्ञेय' ने भी दूसरे सप्तक की भूमिका में प्रयोग की दोहरा साधन माना है 'क्योंकि एक तो वह उस सत्य को जानने का साधन है, जिसे कवि प्रेषित करता है, दूसरे वह उस प्रेषण की विधा को और उसके साधनों को जानने का भी साधन है। प्रयोग द्वारा कवि अपने सत्य को अधिक अच्छी तरह जान सकता है और अधिक अच्छी तरह अभिव्यक्त कर सकता है। वस्तु और शिल्प दोनों के क्षेत्र में प्रयोग जनप्रद हो सकता है।' इस कथन से स्पष्ट है कि 'अज्ञेय' ने प्रयोग को साधन माना है और यह साधन वस्तु और शिल्प दोनों में ही जनप्रद हो सकता है। इस प्रकार प्रयोगों का वैशिष्ट्य तीन रूपों में हो सकता है नवी, विषय-वस्तु के रूप में जिस में 'नए सत्य की खोज' का प्रयास रहता है, दूसरे, शिल्प के रूप में जिस के अन्तर्गत नूतन उपमानों, बिम्बों और प्रतीकों का विधान रहता है, तीसरे, भाषा के रूप में अर्थात् भाषा के रुढ़ अर्थ को त्याग, उस में विशिष्ट अर्थ की प्रतिष्ठा की जाती है। प्रयोगों में इन वैशिष्ट्यों को, प्रायः, परस्पर की दुहाई देकर नकारा जाता है और कहा जाता है कि प्रयोग तो सभी बालों में हुपा करते हैं। हम लोग यह भूल जाते हैं कि 'परम्परा' कम से कम कवि के लिए कोई ऐसी पोछी बाँध कर रखी हुई चीज नहीं है जिसे वह उठाकर फिर पर ताड़ ले और चल निकले। और यह भी निश्चित बातों में है, प्रयोगों और मात्र के प्रयोगों में 'परिस्थिति, प्रयोजन, दिना और आग्रह' का अन्तर है। इस अन्तर को लक्षित किए बिना इन प्रयोगों को नहीं समझा जा सकता।

प्रयोगवादी कवियों ने अपने प्रयोगों द्वारा पुरानी काव्य-रूढ़ियों और रूढ़ियों को तोड़ कर, नयी और अनजानी राहों पर चलने के मनसे उठाए थे और कविता के स्तर पर प्रयोगों की सार्थकता और मौलिक प्रमाणित करने की कोशिश की थी। इन कोशिशों में वे सफल सफल रहे हैं, एकांकी बात नहीं। उनके प्रयोग नहीं-नहीं निराल वैयक्तिक, अनर्गल और हास्यास्पद प्रतीत होते हैं, पर उन की प्रयोगशील कृति ने आधुनिकतावाद की भूमिका निमित्त करने में महत्वपूर्ण योग दिया, इसमें सन्देह नहीं।

प्रयोगवाद की मुख्य और विशिष्ट प्रवृत्तियों का विवेचन करे। इन प्रयोगवाद के रचना में मात्र की मात्रा की जा सकती है। इस सम्बन्ध में पहले बातें यह कि यह कविता व्यक्तिक-केन्द्रित है। यह की प्रवृत्ति या अन्तर्मनस्यता प्रयोगवादी कविता के अर्थों की मुख्य प्रवृत्ति है। यह 'व्यक्ति' आशयवादी कविता के 'व्यक्ति' के समान यात्री और रहस्या में न रहकर उचित और बुद्धि है, व्यक्तिक-कविता के समान भावुक और कल्पनाशील न रहकर मन की भीतरी तहों में विचरण करने वाला

वीदिक प्रागी है। इस कविता में व्यक्ति की अपनी इकाई और विशिष्टता है जैसे कि नदी की धारा में नदी के द्वीप

द्वीप हैं हम, नहीं है शाय

यह अपनी नियति है ?

× × ×

फिर छनेंगे हम। जमेगे हम। कहीं फिर पैर टेकेंगे।

कहीं फिर भी लड़ा होगा नय व्यक्तित्व का आघार,

(पूर्वा, पृ० २५१-५२)

व्यक्ति का यह वैशिष्ट्यपूर्ण रूप प्रयोगवादी कविता में अनेक स्तरों पर हुआ है। आत्मरति और यह के रूप में इसे देखा जा सकता है। एक ओर 'अज्ञेय' कहने हैं

अह ! अन्तर्गुहावासो ! स्वरति ! क्या मैं चीन्हाता

कोई न दूजो राह ?

जानता क्या नहीं, निज में बड़ हो कर है नहीं निर्वाह ?

× × ×

बना हूँ करला, इसी से कूटूँ, मेरी चाह, मेरा दाह, मेरा खेद और उछाह

(पूर्वा, पृ० २००)

तो दूसरी ओर मुक्तिबोध यह के एक अन्य स्तर दोम का, जो सामाजिक सन्दर्भों से जुड़ा है, उद्घाटन करते हैं

बिन्नु आज लघु स्वार्थों में घुल, अन्दन विह्वल

अन्तर्मान यह टार रोड के अन्दर नीचे बहने वाली गटरों से भी

है अस्वच्छ अधिक

यह तेरी लघु विजय और लघु हार।

तेरी इस दयनीय दशा का लघुनामय सतार

अह भाव उत्तुंग हुआ तेरे मन में

जैसे घूरे का उड़ठा है

घुष्ट कुकुरमुत्ता उन्मत्त

(तार सप्तक, पृ० ५७)

यह का यह स्तर व्यापक समन्वय से सम्बद्ध है। अन्य कई स्थलों पर भी यह को बृहत्तर सामाजिक सन्दर्भों में जोड़ने या उनके प्रति विमर्शित होने का भाव व्यक्त है :

यह दीप अकेला स्नेहभरा है गर्वभरा

मदमाता पर इस को भी पत्ति को दे दो।

ये कवि जीवन उपार्थ से कटे हुए नहीं थे। उपार्थ से इन का पूरा सरोकार था (मैं ही हूँ यह पदाश्रित ररियाता कुत्ता)। अपने परिघेय के प्रति ये कवि अत्यधिक जागरूक और संवेदनशील थे। उनका सौंदर्य-बोध और उनकी संवेदना को

तत्कालीन भीषण और विषम परिस्थितियों ने प्रभावित किया है। तभी तो उसे उगमन चादनी बचना लगती है

बचना है चादनी सित

भूठ वह आकाश का निरवधि गहन विस्तार

शिशिर की राका-निशा की शांति है निरसार

दूर वह सब शांति, वह सित भव्यता

(तार सप्तक, पृ० २८६)

‘अज्ञेय’ के शब्दों में बचि के लिए इस परिस्थिति में और भी कठिनाइयाँ हैं।

‘एक माँ घीन स्वप्न-मूर्ति का— दिवा स्वप्नों का है, उसे वह नहीं अपनाता चाहता। फिर वह क्या करे? यथार्थ दर्शन केवल कुंठा उत्पन्न करता है। वास्तव की बोधरसता की बगोटी पर, चादनी खोटी दीखती है। बचि अपनी काव्य-परम्परा का मूल्यविवेक करना है और चारण-काल से लेकर छायावाद तक की कविता को तार्कालिक परिस्थिति अथवा जीवन-प्रणाली पर घटित करके समझ लेता है, किन्तु फिर भी जीवन के दबाव की अभिव्यक्ति का मार्ग उसे नहीं दीखता।’

यह सही है कि तब इन कवियों की कोई भी रास्ता साफ नज़र नहीं आ रहा था। मूल्यगत स्तर पर एक अवरोधक विघटन था जिस से इन कवियों की मन स्थिति दुविधाग्रस्त थी। एक ओर ये ‘मुक्तिबोध’ जो अपने काव्य को ‘पथ ढूँढ़ने वाले बेचैन-मन की अभिव्यक्ति’ कहते थे तो दूसरी ओर ये भारतभूषण अग्रवाल जिनकी ‘अन्तरात्मा अनिश्चय-संशय-प्रसिन्न’ है

कीन सा पथ है ?

‘महाजन जिस ओर जायें—’ शास्त्र टुंकारा

‘अन्तरात्मा ले जाने जिस ओर’—बोला व्याय-पटित

‘माघ प्राप्ति सर्व-साधारण जनो के’—प्राप्ति वाणी

पर महाजन-मार्ग-गमनोचित न संवन है, न रथ है,

अन्तरात्मा अनिश्चय-संशय-प्रसिन्न,

प्राप्ति-वाणी अनुसरण बोध्या है न पर सामर्थ्य

(तार सप्तक, पृ० १०६)

यह अनिश्चय और संशय दुःख जनित है। प्रयोगवादी काव्य बोध की यह मूल धुरी है। हम काव्य-परायण पर इन कवियों में नयी राहों और मूल्यों का संशय किया था। इसीलिए हम काव्य में एक ओर मोड़-भंग है तो दूसरी ओर मूल्य-बोध। हम का ये न था निराशा, तबला और अवसाद दृष्टिमोचक होता है, वह व्यापक मात्र भग की प्रवृत्ति में जूना हुआ है। नैमिषेन्द्र जैन की कविता ‘अर्थ’ में निराशा और अज्ञान बोध में गम्भीर मोड़-भंग की पूर्ण प्रविष्टि मौजूद है :

किन्तु पथ उग्र,

विषय में दार जाया है भवकर भीन से,

वेमाण अपने प्राण में छाये हुए एकान्त से
मृतत निर्वासित हृदय से ।
निरमृत व्यक्तित्व के
थोड़े अमृत द्रव्य ने मन की
सहज अनजान स्वाभाविक अनावृत धार को
कर दिया है कुण्ठित—
सहज अगारे
कि मानो दब गय हा बुझे स
जैम कि ठण्डी रात में

(तार सप्तक, पृ० २८)

इस थोड़े-भग की प्रश्रिया क साथ-साथ इस कविता में जीवन का अर्थ पान की मूल्यान्वेषण की भी सहज जिज्ञासा है। इस सम्बन्ध में 'मुक्तिबोध' की ये पत्तियाँ देखी जा सकती हैं :

अर्थ सोजी-प्राण ये उद्दाम है,
अर्थ क्या ? यह प्रश्न जीवन का अमर ।
क्या तूपा मेरी बुझेगी इस तरह ?
अर्थ क्या ? लसकार मेरी है प्रखर

(तार सप्तक, पृ० ५३)

प्रयोगवादी सौंदर्य-दृष्टि छायावादी सौंदर्य-दृष्टि से भिन्न थी। यह अनीन्द्रिय और वायवी न होकर ऐन्द्रिय, वस्तुगत और मूर्त थी। इस में कोमल और मधुर की ही नहीं, भद्रेस और अनगड की भी अभिव्यक्ति थी। दरअसल, तत्कालीन मूल्यगत अराजकता में रोमानी सौंदर्य-दृष्टि का चित्रण वायवी न होकर मासल और दैहिक हो गया था। प्रेम और सौंदर्य की इन परिकल्पनाओं पर फायड और युग के मनो-विश्लेषण का पर्याप्त प्रभाव था। प्रयोगवादी कविता का एक पक्ष प्रेम और सौंदर्य को यौन वर्जनाओं और नुछाओं के प्रसंग में देखने का रहा है। यह पक्ष प्रेम के जटिल स्वरूप को प्रस्तुत करता है। इस पक्ष के प्रतिनिधि कवि 'घलेय' है। दूसरा पक्ष है प्रेम और सौंदर्य के ताजा और मासल रूपों के चित्रण का। यह पक्ष अधिक ऐन्द्रिय, रागात्मक और रमण वाता है। इस पक्ष के प्रतिनिधि कवि गिरिजाकुमार मायूर हैं।

प्रयोगवादी कविता के शिल्प की कुछ निची विशेषताएँ हैं। इस कविता का शिल्प अपनी पूर्ववर्ती काव्य धाराओं के शिल्प से थोड़ा भिन्न है। यह शिल्प न तो छायावादी कविता के शिल्प की तरह कल्पनात्मक है, न उत्तर-छायावादी कविता के शिल्प के समान आलोचनात्मक है। प्रयोगवादी शिल्प-दृष्टि, मूलन वैयक्तिक, वौद्धिक और प्रयोगात्मक है। यह दृष्टि उक्ति वैचित्र्य और संज्ञा, व्यञ्जना के सौंदर्य-उद्-पादन में पर्याप्त सफल रही है।

इस प्रकार सन् १९४० से १९५० तक प्रयोगवादी कविता की व्याप्ति है। सन् ५० के बाद की कविता से नयी कविता का प्रारम्भ माना जा सकता है। कई विद्वान् प्रयोगवाद और नई कविता में किसी प्रकार का कोई भेद मानने के पक्ष में नहीं हैं। ये विद्वान् नई कविता को प्रयोगवाद का ही पर्याय मानते हैं। पर, तथ्य यह नहीं है। नई कविता के प्रवर्तन और विकास के मूल प्रयोगवाद में खोजे जा सकते हैं पर इस का यह धारण नहीं है कि नयी कविता को प्रयोगवाद का पर्याय या छद्म रूप कहा जाए। दरअसल, नयी कविता को प्रयोगवाद का 'फालो ग्रॉन' नहीं कहा जा सकता। ज्यादा से ज्यादा यह कहा जा सकता है कि नयी कविता का सम्बन्ध भाषा और विचार की उस जमीन से है जिसे प्रयोगवाद ने निर्मित किया था। प्रयोगवादी कवियों ने अपने समय के विचारों के अनुरूप जिन नवीन और विविध काव्य-प्रवृत्तियों को जन्म दिया, उन प्रवृत्तियों का नये कवियों ने अपने युग-जीवन के विचारों के अनुरूप स्थापित करके कविता को नयी दिशाओं की ओर उन्मुख किया।

नयी कविता :

विचार और रचना में संतुलन की खोज

आधुनिकता की महत्वपूर्ण भूमिका निम्न करने का कार्य तार सप्तक या प्रयागशील कविता द्वारा सम्पन्न हुआ था। पर, आधुनिक-बोध का प्रसार और इसकी अनेकरूपा अभिव्यक्ति दूसरा सप्तक से (१९५१) मानी जा सकती है जिस के प्रकाशन-वर्ष से नयी कविता का भी वास्तविक प्रारम्भ माना जाना चाहिए। नए पक्षे (१९५३), नयी कविता (१९५४) और निकष (१९५५) पत्रिकाओं के सम्पादन द्वारा इस नयी काव्य प्रवृत्ति में आन्दोलनात्मक स्तरा आई और इस की वैचारिक पीठिका बनी। इसका विरोध भी गूब हुमा पर इसने इस काव्य-प्रवृत्ति की बलवत्ता बढ़ी और इसका स्वरूप स्पष्ट हुआ।

इतना तो साफ है कि नयी कविता की काव्य-स्थिति प्रयोगवाद के आगे की है। नयी कविता का प्रयोगवाद से सम्बन्ध तो है, खाम तोर पर भाव और विचार की उम जमीन से जिसे प्रयोगवाद ने चिमित किया था। पर, प्रयोगवाद में उनका मौलिक अन्तर भी है। नयी कविता प्रयोगवाद से ऐतिहासिक आसार पर ही नहीं, तार्किक और संवेदनात्मक आधार पर भी भिन्न है। नयी कविता नयी युगीन चेतना और नयी मौल्य-अभिप्रेत की सूचना देती है। प्रयोगवादी कविता में प्रयोग बाह्य और जित्तिव था जबकि नयी कविता में प्रयोग कविता के पूरे संरचनात्मक-तन्त्र में व्याप्त है। इसके अन्तर्गत प्रयोगवादी कवियों की जीवन-दृष्टि पर जहाँ मानस और प्रापञ्च का सौम्य प्रभाव है वहीं नए कवियों पर यह प्रभाव उनकी मानविकता का सहन अंग बनकर व्यक्त हुआ है। प्रयोगवादी कवियों ने

विषयगत आभिजात्य से तौ मुक्ति पा ली पर उनकी दृष्टि में आभिजात्य बना रहा जो मानव-व्यक्तित्व के वैशिष्ट्य की प्रविष्टा के आग्रहों को लेकर सामने आया। नयी कविता न इस आग्रह को अमान्य ठहराया और व्यक्ति के निजत्व, महत्व और शक्ति को रेखांकित किया। व्यक्तित्व की खोज पर 'अज्ञेय' ने भी अपनी कविताओं में 'दे दिया गया हूँ' या 'दे दिया जाता हूँ' के अन्दाज में बल दिया है किन्तु नयी कविता में व्यक्ति का यह निजत्व धारणात्मक सतह को नहीं, बल्कि गहरी आन्तरिक तटय और ताप को व्यजित करता है। नया वह व्यक्तित्व की खोज करता है और इस कीमत पर इन निजत्व को बचाए रखना चाहता है। इसी आधार पर नयी कविता में, विषयगत स्थितियों के बावजूद, मानव-भविष्य के प्रति आशा और आस्था व्यक्त है।

नयी कविता की मूल-प्रवृत्ति पूर्ववर्ती काव्य-सृजन-प्रकृति से थोड़ी भिन्न है। रचना-प्रक्रिया के दौरान सृजन-क्षण के महत्व पर इन कवियों ने विशेष बल दिया—'बरस पर बरस होते एक मुक्ता रूप को पकते' ('अज्ञेय') और 'किन्तु जब मेरी छाती/कोड़ पर झुकर एक फूटगा/और भीसी गर्वभरी आस्था से निहारेंगा/तब उस एकमात्र क्षण में।' नए कवि ने शब्द का अपने रूप में इस्तेमाल करना बंद किया और अपने और शब्द के बीच के व्यवधान को तोड़ दिया, क्योंकि रचना-प्रक्रिया में दोनों अलग चलन नहीं, एक रूप है :

कहते हैं हम भिन्न अपने ही हृत् में
बरतना बंद करो, हमें फैलाओ
जैसे किसान फैलाना है बीजों का, टहरकर सोचना पटना मुझे
शब्दों की नयी तरह, धरियों को, तमोड़ों को
यानी अब मैं और मेरे शब्द, अलग, अलग नहीं हैं, एक हैं।

(भबानीप्रसाद मिश्र, नयी कविता : २)

नयी कविता पर विचार करते हुए आधुनिकता पर विचार करना बहुत जरूरी है। आधुनिकता पर काफी चर्चा हुई है किन्तु इस को कोई स्पष्ट धारणा उभर कर सामने नहीं आई है। आधुनिकता के अस्तित्व के गूढ़-महूँ हो जाने का एक मुख्य कारण यह रहा है कि आधुनिकता को 'आधुनिकतावाद' के रूप में, प्रामा, देखा-गया है जब कि ऐसा है नहीं। आधुनिकता ऐतिहासिक परिणति नहीं है दार्शनिक के एक नाम हिन्दु में शुरू हुई प्रक्रिया है जो निरन्तर अपनी आधुनिकता को विभिन्न स्तरों पर स्थान कर रही है। यह नाम हिन्दु है प्रज्ञान का उदय विमल परम्परागत या पारम्परिक धर्म मूल्यों के साथ प्रत्यक्ष हिन्दू समाज है और मानव-विशेष की आधुनिक धारणा का जन्म दिया है—'आधुनिक' इन सब में कि यह हमें एक अन्तर्गत-विशेष तथा आस्थावादी तथा अन्तर्गत-विशेष को अपनी मूल प्रवृत्ति में मिलाने है। अतः यह विशेष विज्ञान रहमान एक बोझ है इसने आधुनिक स्थिति

की मानगिरता में बुनियादी अंतर आया है। इस विवेक में नयी दृष्टि और नयी मोरच्य चेतना का प्राधुनिक दृष्टा है जिसे मूल स्तर पर, व्यक्ति की मर्यादा-चेतना के स्तर पर, यथार्थ चित्रण के स्तर पर, मानवीय अस्तित्व मकड़ के स्तर पर, मनीषी पि प के स्तर पर देखा जा सकता है। नयी कविता में आधुनिकता का प्रस्पष्टन इन सभी स्तरों पर समोपन हुआ है।

नए कवि न बाध्य-सम्बन्धी मैडान्तिव रुढ़ियों को तोड़ कर कविता का नए रूप में परिचरित किया। यह आधुनिकता की व्यापक चेतना और नए मोरच्य बाध के प्रसार का परिणाम था। वास्तव में नया कविता में आधुनिकता जारी धारणा के रूप में नहीं है। इस का प्रतिफलन इस कविता में व्यक्ति और समाज के ठाम सन्दर्भों में हुआ है। जीवन की नयी तथा जटिल वास्तविकता को अभिव्यक्ति देने के प्रयास में यह कविता रची गई है। कविता को विचार में और विचार का कविता से सम्बन्ध करने का प्रयत्न नयी कविता के लिए एक चुनौती बनो है। विचार और रचना में अनुवन की खाज इस कविता में इसी सितसित में हुई है।

नया कवि पुराने और परम्परागत मूल्यों को अपने लिए नितात अप्रासंगिक पाता है। विज्ञान सम्मन विवेक दृष्टि के कारण उस सभी परम्परागत मान्यताओं और मूल्य, बदने हुए परिवेश में, निरर्थक लगते हैं। वह हर मूल्य और मान्यता के आगे प्रश्न लगाता है और उसे अपने विवेक की कसौटी पर कसता है। नयी कविता में सायद पहली बार मूल्य की तानाशाही को चुनौती दी गयी है। नयी कविता के लिए मूल्य न मानाने हैं न अन्तिम और न निरपेक्ष। नयी कविता में मोह-भग के चिंतन का प्रारम्भ यहीं से है। यह चिंतन परम्परागत मूल्य-अवस्था को नकारता हुआ भी मूल्य स्तर पर सन्नत है क्योंकि यह मानव-मूल्य की बाछा की सापक्षता में है। कुछ उदाहरण नजर बान को स्पष्ट किया जा सकता है। धर्मवीर भारती की ये पत्तियाँ हैं

लेजिन इन दोना के बीच
मेरे तीखे पर एकाकी स्वर
केवल सच्चाई का आश्रय तब
नृजेंगे या ख म खो जायेंगे
या ये स्वर पहुँचेंगे जन जन के द्वार
लज्जित भाये पर बाटा का भिन्नार
या मगन वाइन, जय ध्वनि बन्दनवार
क्या पाएंगे
प्रभु
हम क्या पाएंगे
कूटिल विषमिति

३८ : माधुनिकता और समकालीन रचना सदर्भ

यह मूल्यवान् अनिश्चय की स्थिति है जो भवमूल्यन में पैदा हुई है पर इस में मानव मूल्यों में मजबूत होने की तीव्र आकांक्षा ही नहीं, छद्मग्रहण भी है। विपटित-स्थितियों में पड़ा हुआ मनुष्य टूट रहा है :

सब हर चीज पथर की तरह बटोर
यथाय या यथार्थ की तरह खरी हुई
सेल नहीं
जिस में दर्शान बवंरता में टकराता
में मनुष्य पात्र
टूट रहा—

(कुबरनारायण, चतुष्पथ, पृ० ८७)

मूल्यवान् अनिश्चय की स्थिति में पड़ा हुआ पीर टट रहा व्यक्ति मूल्यों के प्रति निष्ठावान् है। यह टूट रहा सामाजी आदर्शों की मार्फत होता चाहता है, बृहत्तर सन्दर्भों से जुड़ा चाहता है। गिरिजाकुमार माधुर की रायना है कि—मन के विश्वास का यह सोनचर्र रके नहीं, मन में सघट्ट सौत गड्ढ कर भी डुले नहीं, और जीवन की पिपरी केसर कभी चुके नहीं। (सूरज का पहिया—शितापल चमकीले) कवि मानव-भविष्य के प्रति निष्ठावान् है। उनकी कविता सौह मकड़ी का जाल की मुक्ति की आंग 'मुझे निकाल लो ओ जीवन देवता, खड खड होने से पहले उबार लो, गहरे मन्दनात्मक स्तर पर व्यक्त है। नया कवि भीतर में पीड़ित और लड्डिन है और समस्त मानवता के प्रति उग के गहर में आना और आस्था व्यक्त हुई है। मुनिवाय ना मरुगपमा चाता व रक्त प्लावित स्वर में विश्वास है

मवल्ल घमा चतना का रक्त प्लावित स्वर,
हमारे ही हृदय का गुप्त स्वर्णाभर
आट हो कर बिगट हो जायगा।

(चौर का मुँह टेड़ा है, पृ० ३)

विजयदेव नारायण साहू की कविता में मुक्ति प्यासी अस्थिरता की पीस, मनुलाहट और यादना की अभिव्यक्ति है

और अब तक घमनिया के घघ म
घारे रूह
यह दर्द की देखापणा ?
और अब तक मुक्ति प्यासी
अस्थिरता की पीस
भी मुनता रूह ?
खोद दो, मेरी गिराण खोद दो,
तोड़ दो मेरी परित्रियां तोड़ दो,
बहो, बहा

फूट करके बहो
मेरे दर्द की देवापगा ।

(तीसरा सप्तक, पृ० १६८)

मानव-भविष्य के प्रति निष्ठा का भाव वेदार्थनाथसिंह की कविताओं में भी है । उमे एहमान है कि आज वह कुछ भी नहीं है और उसे बिश्वास है कि कल वह अवश्य आयेगा ।

कल उगूंगा मैं
आज तो कुछ भी नहीं हूँ
पेड़, पत्ती, फूल, चिड़िया, घास, फुलगी
आह, कुछ भी तो नहीं हूँ
कल उगूंगा मैं

×

×

एक नन्हा बीज मैं अज्ञात नवयुग का
आह, कितना कुछ
सभी कुछ
न जाने क्या क्या
समूचा विश्व होना चाहता हूँ
भोर से पहले तुम्हारे द्वार पर
तुम मुझे देवो न देवो
कल उगूंगा मैं ।

(तीसरा सप्तक, पृ० २४२)

रामदरश मिश्र ने भी भविष्य के प्रति यही आस्था व्यक्त की है
मैं यह सब देख रहा हूँ
ओ शरद की स्वच्छ घरती पर
मैली छाँह उगलने वाले
असमय खूबसूरत दम्भी बादल
तुम्हें क्या पता कि
स्त्रूल जाते हुए छोटे-छोटे बच्चों की तरह
किरणों का एक झुंड
तुम्हें क्यों से तोड़ रहा है ।

(बैरग बनाम चिट्ठियाँ, पृ० ६)

हरि नारायण व्यास की कविताओं का मूल स्वर भी मानव-भविष्य के प्रति आस्था का है :

इस अंधेरे की पुरानी ओढ़नी को बेध कर
धा रही ऊपर नए युग की किरण

(तीसरा सप्तक, पृ० ६३)

इसी प्रकार कीति चौधरी की कविताओं में भी नवित्य की मान्यभरी प्रतीति है जो बड़े गतिमान मन्त्रपुत्र गुच्छे का आगेगा ।

नया बलि जहाँ नए मूल्यों की खोज करता है और मानव-नवित्य के प्रति नया विश्वास और प्राम्बा के कर चेतना है, यही वह व्यक्तित्व की निनता की खोज भी करता है । व्यक्तित्व की खोज 'अज्ञेय' की कविताओं में जहाँ धारणात्मक मनह पर है, नई कविता में वह धार्मिक तत्त्व और ताप को व्यक्तित्व करता है । इसे वैयक्तिकता और सामाजिकता का सामग्र्य या दृढ़ बहना उचित प्रतीत नहीं होता :

एक आदमा दो पहाड़ों को कुहनिमें से देखता

पूरव में पच्छिम को एक दरम में तापता

बढ़ रहा है

जितनी उंची घामें चाद तारों को छूने-छूने को है

जिन में पुटनों को निहलता वह बढ़ रहा है

अपने धाप को मुवह में मिलाता हुआ

फिर क्यों

दा बादलों के तार उसे सहज उभरता रहे है

(समशेरबहादुर सिंह, कुछ और कविताएँ, पृ० ७)

नयी कविता विषय और पराजय में से मानव के निजत्व या स्वत्व की पहचान कराने वाली कविता है ।

नयी कविता की नयी पीढ़ी में व्यक्ति की अन्तरात्मा से जुड़ी हुई यह यातना और भी अतिप्रकार है । विपिन अग्रवाल की ये कविताएँ .

मुझे भी अपने अन्दर के संगीत में

देखना पड़ेगा

मृत्ति का क्षण ।

साधना पड़ेगा

निजता बाहर आ गया हूँ

बड़े हुए दापरे से

जितनी लम्बी कर अपनी ही परछाई ।

व्यक्ति के स्वयं की पहचान और व्यक्तित्व की खोज के कारण नयी कविता में अस्तित्ववादी दंगे तो नहीं, पर अस्तित्व के प्रश्नों से टकराने वाला दमन अवश्य है । 'मृत्ति-क्षण' में यह दर्शाते अपने विविष्ट रूप में लीला किया जा सकता है :

सागों बरें बरों ने अचानक काट गया है

ब्रणाहत पैरों की ले कर

नयानक नाचना हूँ

मृग्य मन के दीन छाँ पर गर्म ।

(बाद का मुँह देखा है, पृ० १४६)

नये कवि को लगता है हर मूल्य और सन्देश अपना अर्थ खो चुका है और वह ऐसी जगह आ गया है जहाँ अपरिचितों की भीड़ है (विपिन कुमार अग्रवाल) या फिर 'शोर के बीच एक गुँज है — नयी और बेतौस जिसे वह दे दिया गया है।' (रघुवीर सहाय) और कुँवर नारायण को लगता है 'ये सब केवल इन्तजार की बेबस घड़ियाँ हैं। मुझे किसी अन्तिम घटना की शोर घसीटती हुई, छोटी-छोटी घटनाओं की मजबूत कड़ियाँ हैं, इस प्रतीक्षागृह में लगा एक और कमरा है जिस में एक अजनबी है, या जो शायद एक दूसरे से, ढके हुए अनेक अजनबियों से भरा है।' इन कविताओं में अस्तित्व की चाल मान्यताओं का चुस्त वयान है। उनका तल्ल एहसास नहीं। इन में मुक्तिवाद्य की कविताओं के समान आन्तरिक अनुभूति का ताप नहीं है। कैलाश वाजपेयी की कविताएँ भी अस्तित्वगत धारणाओं की रेह टरिख के सहारे वयानवाजी हैं। यहाँ विचार धारणाओं के रूप में उपस्थित हैं और कविता नहीं बनने देते।

नयी कविता में व्यक्ति के स्वत्व और अस्तित्व बोध के प्रश्न को मामूली आदमी की संवेदना के स्तर पर आवा गया है। इसे लघु मानव या लघुता का दर्शन कह सकते हैं। इस में साधारण व्यक्ति के भोग हुए यथार्थ की प्रतिष्ठा है, जीवन की साधारणता का महत्त्व है, लघुता का स्वीकार है और अभिजात्य का अस्वीकार। नयी कविता में क्षण की महत्ता और लघु-मानव की प्रतिष्ठा जीवन के प्रति गहन संसक्ति और अस्वीकार के भाव से प्रेरित है। लक्ष्मीनान्त वर्मा की कविता में, जो नयी कविता में लघु मानव के व्याख्याता हैं, 'लघुता के प्रति गहरा लगाव है

हम

जो भोगते हैं हर स्थिति असहाय से, निरुपाय से
मेहनत है हर परिस्थिति दीन, व्याकुल अनिवार्य से
और वह

जो हमारी पीड़ा में, सशय में, शका में
बनाना है हम विक्षिप्त, तरल, फनिल उच्छ्वास
हम है उन के भोग्यार्थ नहीं,
क्योंकि असहायता, निरुपायता, अनिवार्यता
सशय, शका, विक्षिप्तता की व्याकुलता
वह केवल मेरा नहीं
उम में वे सब है

जो मेरे ही ममानधर्मा हैं

(अनुक्रान्त, पृ० ८-९)

वे लघुता का एक मूँद के रूप में कथन करते हैं जो विचार तो देता है पर रचना नहीं बन पाता।

कीर्ति चौधरी की कविता 'प्रस्तुत' में अभिजात के विरुद्ध लघुता का स्वीकार घड़ी बेबाकी से किया गया है।

मेरे गीतो, मेरी बातों में यहाँ वहाँ
जो जिक्र प्रसाधारणता के है दिख जाते,
वे सभी गलत ।
सारा जीवन मेरा साधारण ही बीता ।
हर सुबह उठा तो काम बाज दपतर पाइल ।
झिड़की—फटकारें, वही वही कहना-सहना ।
मैंने कोई भी बड़ा दर्द तो सहा नहीं ।
कुछ क्षण भी मुझ सग बहुत हर्ष तो रहा नहीं ।
जो दुःखता-दर्प वस्तुओं में मैंने बाधा,
वह मुझ में क्या
मेरी अगली पीढ़ी में भी सम्भाव्य नहीं ।

(तीसरा सप्तक, पृ० ६७)

यही विचार कविता पर लदा या मड़ा नहीं लगता बल्कि सामान्य जीवन-
व्यवहारों-सहित रचना को चरितार्थता प्रदान करता है ।

नयी कविता की यथार्थ-दृष्टि लघुता और लघु-मानव के इस दर्शन पर ही
आधारित है । यह दृष्टि यथार्थ को जीवन की वास्तविक स्थितियों के सदृश में ग्रहण
करती है, उस पर किसी सिद्धान्त का मूलभूत नहीं चढ़ाती । इस में न फायड का
आग्रह है और न माक्स का । इसका अन्दाज रुढ़ यथार्थवादी न हो कर यथार्थ की
अन्तर्निष्ठा को उघाड़ने वाला है । यह हमारे परिवेश का जीता-जागता यथार्थ है ।
यह यथार्थ शहर का भी है और गाँव का भी, सामाजिक-आर्थिक विषमता का भी
है और राजनीतिक व्यवस्था में पिम रहे आदमी का भी । मदन मोहन मालवीय की कविता
इस यथार्थ को गहरा संवेदनात्मक स्तर पर व्यक्त करती है । यह संवेदना भावना
से नहीं, विचार से प्रेरित है और रचना में प्रतिकलित हुई है :

ओ मेरे अफसर

तुम्हारी एक लाइन ने मेरे जीवन की कविता को निरर्थक कर दिया

बीच ज़िन्दगी में मैं एकाएक विधवा हो गया

हमस्त-भरी निगाहों से मैं उस शक्ति को देख रहा हूँ जहाँ

घब मेरा चाँद नहीं उगेगा,

मैं वह पौधा हूँ जिसकी जड़ भीगुर ने काट दी, इस में घब

फूल नहीं लिलेंगे ।

(तीसरा सप्तक, पृ० १७३)

नयी कविता में यथार्थ की व्यंग्य के माध्यम से भी उभारने की कोशिश की
गयी है । भवानीप्रसाद मिश्र की कविता में व्यंग्य भाषा के सरल और सीधे मुहावरों
द्वारा जबरदस्त चोट करता है :

आप वडे चिन्तित हैं मेरे पिछड़ेपन के मारे
आप चाहते हैं कि सीखता यह भी ढग हमारे
में उतारना नहीं चाहता जाहिल अपने बाने
धीनी कुरता बहुत जोर से लिपटाये हू याने ।

(नयी कविता १)

यथायं के प्रति इस नयी दृष्टि ने प्रेम और रोमान की धारणा और सन्दर्भ बदल दिए हैं । गिरिजाकुमार माथुर और धर्मवीर भारती की कविताओं में प्रेम का स्वल्प मामल और यथायंपरक है । नए कवियों में प्रेम और रोमान के प्रति कोई कुठा नहीं है । वे उसे खुले रूप में स्वीकारते हैं । गर्वेश्वरदयाल सक्सेना की कविता— 'अह से मेरे बड़ी हो तुम' और विजय देव नारायण साही की कविताओं 'दोपहर : नदी-स्नान (निकष-१)' और 'विपत्तया के नाम' (तार सप्तक, पृ० ३३४) में बदले हुए प्रेम-सम्बन्ध को लक्षित किया जा सकता है ।

नयी कविता की वस्तु और संवेदना ही नहीं, उस का शिल्प भी नया है । वस्तु और शिल्प नयी कविता में अन्तःसम्बन्धित है । पुरानी और रूढ़ शिल्प-दृष्टि को इस में नकारा गया है । नयी आधुनिक-दृष्टि से पुराने रूढ़ उपमानों और प्रतीकों का मेल बैठता ही नहीं । इस सम्बन्ध में 'अज्ञेय' की यह उक्ति अत्यन्त सार्थक है :

अगर मैं तुम को
तलानी साफ़ के नभ की अकेली तारिका
अन नहीं कहता***,
नही कारण कि मेरा हृदय उथला या कि सूना है
बल्कि केवल यही, यह उपमान भँले हो गए हैं
देवता इन प्रतीकों के कर गए हैं कूच
कभी बामन अग्निक धिमने से मुलम्मा छूट जाता है ।

(पूर्वा, पृ० २४४)

नए कवि ने ऐसे प्रतीकों, बिम्बों और उपमानों को छोड़ दिया, अधिक धिस जाने से जिन का मुलम्मा छूट गया था । नयी कविता में प्रयुक्त प्रतीक, बिम्ब और उपमान नयी जीवन दृष्टि और नये सौन्दर्य-बोध के सूचक हैं । नयी कविता में एक ही 'प्रतीक' किस प्रकार नये-नये अर्थों में सन्निहित होता गया है, इस के लिए दो उदाहरण लिए जा सकते हैं ।

मैं
रस का टूटा हुआ पहिया हूँ,
लेकिन मुझे फँको मत
बया जाने कब
इम दुर्लभ चक्रव्यूह में

असौहिणी-सेनाओं को चुनौती देता हुआ

कोई दुस्माहसी अभिमन्यु आ कर फिर जाये

(धर्मवीर भारती, सात गीत बंध, पृ० ७६)

×

×

इस महा जीवन समर में अन्त तक कटिबद्ध

मेरे ही लिए यह युद्ध मेरा,

मुझे हर घाघात सहना,

गर्भ-निश्चित मैं नया अभिमन्यु, पैतृक युद्ध ।

(कुंवर नारायण, धक्कपूह, पृ० १०३)

एक तुच्छ उपकरण—रथ का टूटा हुआ पहिया—दुर्दृष्ट चित्रव्यूह में अभिमन्यु के लिए बलशाली साधन सिद्ध हुआ था । कवि कहता है कि वह ऐसा ही एक तुच्छ उपकरण—रथ का टूटा हुआ पहिया—है जिस में अपरिमित शक्ति है, तथा, जिस की उपेक्षा नहीं होनी चाहिए, क्योंकि यही अभिमन्यु के हाथों में ब्रह्मास्त्रों से लोहा ले सकता है । 'टूटा हुआ पहिया', महा तुच्छ समझे जाने वाली वस्तु या व्यक्ति की आन्तरिक शक्ति का प्रतीक है जो न्याय और श्रद्धाचार के विरुद्ध अचूक साधन है । दूसरे उदाहरण में 'अभिमन्यु' प्राधुनिक व्यक्ति-मन का प्रतीक है—भौदित और विभक्त । उस पर हर प्रकार के घाघात पड़ रहे हैं और यह कहना कठिन है कि अन्ततः वह इस युद्ध घेरे को तोड़ सकने में सफल होगा या नहीं । पहले उदाहरण में 'टूटा हुआ पहिया' मूल्यगत सक्रमण में पड़े व्यक्ति के अकेलेपन तथा निहत्थेपन के साथ-साथ उस के दायित्व-बोध को व्यञ्जित करने वाला प्रतीक है । दूसरे उदाहरण में 'युद्ध-घेरा' और 'नया अभिमन्यु' मानसिक दुर्बल और उसमें बाहर निकलने की तत्परता के प्रतीक हैं ।

नयी कविता के प्रतीक और विम्ब प्राधुनिक व्यक्ति की अत्रान्त मन स्थिति से सम्बद्ध हैं । मुक्तिबोध की ये पक्तियाँ इस मन स्थिति को प्रतीकात्मक विम्ब के सहारे व्यक्त करती हैं

पछुरी और सतही जिन्दगी के गर्म रास्ते पर

अचानक सनसनी मौज

कि पँखों के तलों को काट सानी कौन सी यह धाग ?

जिस से नच रहा हूँ

सड़ा भी हो नहीं सकता, न चल सकता ।

(मुक्तिबोध, चाँद का मुँह टेढ़ा है, पृ० १४६)

ग्रीन-राप सम्बन्धी यह विम्ब (Thermal Image) महज एक दित्य-सापन के रूप में यहाँ इन्फेमात नहीं हुआ बल्कि इनसे प्राधुनिक व्यक्ति का त्राम-दायी अनुभव उद्गाहर हुआ है । इसी दृग का विम्ब विम्बनिर्गित पक्तियों में भी है :

इस गली के छोर पर बुनियाद डाली
कोठरी में दीप की लौ
सँकती ठंडा मधेरा
इन्ही पतों में कहीं सोया हुआ है
रूप का गोरा सवेरा

(कुंवरनारायण, चक्रव्यूह, पृ० ३१)

नयी कविता की शिल्प दृष्टि इस कविता के विचार-पक्ष और अनुभूति पक्ष से अनिवार्यतः, जुड़ी हुई है। इस में काव्यगत विचार और अनुभूति के समानान्तर प्रतीक और बिम्ब की रचना हुई है। काव्य शिल्प में इन कवियों की बुनियादी निष्ठा है गो इन कवियों ने 'शिल्प' को काव्य-कौशल या युक्ति के रूप में कम ही ग्रहण किया है। इस में विचार, अनुभूति और शिल्प में एक रचनात्मक मतुलन बैठाने की कोशिश भवित्व है।

नयी कविता ने कविता की चली आ रही रूढ़ियों और परम्पराओं को बहुत जोर से झटका और जीवन-दृष्टि और सौंदर्य-बोध के आधार पर कविता की नयी परिक्ल्पना की। पर सन् ६० तक आते-आते नयी कविता भी शिल्प और कथ्य की दृष्टि से रूढ़ हो गयी। उपमानों, प्रतीकों तथा बिम्बों की पुनरावृत्ति ही नहीं हुई, भाव और विचार की अभिव्यक्ति का भी एक ढर्रा बन गया और सवेदना बने-बनाये साचों में फिट हो गयी। अपने ऐतिहासिक दायित्व का निर्वाह करके नयी कविता, कविता को नए और अधिक समयों हाथों में सौंप चुकी है।

समकालीन कविता : मानव-नियति या आत्म-संघर्ष की विकट स्थिति

समकालीन कवि अपनी कविता के सबष में जब यह कहता है 'यह वह कविता नहीं है / यह केवल खून-सनी चमड़ी उतार लेने की तरह है / यह केवल रस नहीं / खहर है खहर' (दूधनाथ सिंह), तो वह कविता सबधी परम्परागत धारणा के विरुद्ध नयी धारणा में अपना विश्वास व्यक्त करता है। यह वह कविता तो निश्चय ही नहीं है जिसका परम्परा से माग्य एक स्वरूप हो। उस स्वरूप की प्राप्तिकिता आज लुप्त हो गयी प्रतीत होती है। परम्परागत अर्थ में 'कविता रचणित हो गयी है / बिट-कटाने बीतों के बीच/मेरे वस्तव्य / बेवकूफ की तरह / मुझ पर हंस रहे हैं' (चन्द्रकांत देवताले)। ऐसे आज के कवि का प्रसार मात्र या उमका धराजक तेवर बहुर भुटलाया नहीं जा सकता। इसकी एक अनिवार्य भगति उस भयावह और दूर परिवेग से है जहाँ कविता साधक हो पाने के लिए चीयनी है या स्तव्य हो जाती है, जहाँ चीयों के रग और धारार एक दूसरे में पुल-मिट जाने हैं और उनकी पहचान गी जाती है : 'हवा हो जाता है इतिहास रचना / घोषित चीयों की भाषा में / बंजरी बीते साल फूलों के हिस्मों की पहचानें सारी उत्तट-पुलट जाती हैं / रोता है देवता भुरदार आयुधों के नाम / जरूरी हो जाती है तब कविता एक और हिस्म की' (कमनेज)। आज के मनुष्य की स्थिति और नियति की पहचान के सिलमिने में और परिवेगगत दवाकों और निरन्तर जटिल होने जाने अनुभवों के पनस्वरूप मानवें दगा में एक और हिस्म की कविता-धारणा समभव हो सको।

सन् '६० के बाद की कविता कवियों की दृष्टि में (धारणात्मक स्तर पर) ही नहीं, अपने पूरे रचनात्मक विधान में बदली है। समकालीन कवियों की काव्य-सम्बन्धी धारणाएँ कविता और कवि-कर्म की आन्तरिकता में घटित होने वाले मौलिक बदलाव से विच्छिन्न नहीं, बल्कि उसी का प्रतिफल हैं। कविता की आन्तरिकता में घटित होने वाला मौलिक बदलाव का स्तर है कविता का समकालीन मनुष्य की स्थिति और नियति से जुड़ते जाना, उसकी पहचान करना, उससे गहरे आत्मिक स्तरों पर जुड़ना और उस मानवीय यातना का बोध कराना जो उसके हिस्से की है। स्पष्ट है कि यह कोई सीधा सरल अनुभव नहीं है जिसकी आसानी से कोई व्याख्या या परिभाषा दी जा सके। यह अनुभव अपनी प्रकृति में गहन और सश्लिष्ट, जटिल और परतो-आवर्त्तों में लिपटा हुआ है। इसके साथ व्यक्ति और समाज तथा इन दोनों के पारस्परिक सम्बन्धों के कई प्रश्न जुड़े हुए हैं। ऐसे अनुभव की अभिव्यक्ति सीधी और आसान नहीं हो सकती। साधारण औसत ढंग की स्थितियों के विवरण या वर्णन से या उनका सरलीकरण कर देने से यह संभव नहीं है।

सातवें दशक का कवि मानव-स्थिति की समझ और पहचान की ओर अधिकाधिक उन्मुख होना गया है। इसे समझने और पहचानने के लिए वह किन्हीं हद या सुनिश्चित विचार-सरणियों के बल पर प्रवृत्त नहीं हुआ है। किसी बाद या सिद्धांत का भी वह अनुवर्ती नहीं बना है। यह समझ और पहचान कहीं वैयक्तिक धुरी पर टिकी है तो कहीं सामाजिक घरातल पर। पर, अधिकतर हुआ यह है कि बाह्य यथार्थ इस तरह भीतर स्थानान्तरित हुआ है और भीतरी सच्चाई बाहरी आसगो प्रसंगों से इस कदर लिपटती चली गयी है कि बाह्य और भीतर में, वैयक्तिक और सामाजिक परिदृश्यों में कोई विभाजन-रेखा खींचना कठिन हो गया है।

सातवें दशक की कविता में भाषा और संवेदना के स्तरों पर एक तनावपूर्ण मुहावरा उभरा है। यह व्यक्ति और समाज के बदले हुए रिश्ते के कारण भी है और आधुनिक व्यक्ति के आत्म-सर्पण में उत्पन्न द्विधात्मक मन स्थितियों के कारण भी। पर, कई जगह यह तनावपूर्ण मुहावरा अभिव्यक्तिगत समय के अभाव का भी सूचक बन गया है जिससे तनाव की अभिव्यक्ति सर्जनात्मक रूप ले ही नहीं पाती। इससे तनाव महज एक मूढ़ा बन कर रह गया है : 'एक नई नस रोज तनना शुरू करती है / और टूटने तक चढ़ते चली जाती है' / आदमी-आदमी के बीच एक कब्र है / और वह कब्र बढ़ती चली जाती है' (कैलाश बाजपेयी)।

इन पंक्तियों की 'टोन' में जो 'रेट्रैक्टिव' और वयानवाजी है, इससे किसी भी मानव स्थिति का बोध नहीं जगता। कैलाश बाजपेयी की 'स्नायुघात' कविता हो या 'देग एक शोकगीत' या 'आगामी भूतबाणी' इनसे माध्यम से कोई मानव-स्थिति उजागर नहीं होती, केवल कवि की उस प्रवृत्ति का पता चलता है जिससे वह स्थितियों को संवेदनात्मक स्तर पर ग्रहण न करके उनसे प्रति शाब्दिक प्रतिक्रिया या स्नायविक उत्तेजना का मुहावरा अस्तिभार कर रहा है। इसी मुहावरे का

शिकार हो जाने के कारण जगदीश चतुर्वेदी को भी अनेक कविनाएँ तनावहीन शाब्दिक तनाव में बिफर कर रह गयी हैं और इनमें आज के मनुष्य की हालत और नियति का प्रामाणिक और पैना एहसास नहीं जग पाता। थीकात बर्मा आज के मनुष्य की हालत को अपनी कविताओं में चित्रित तो करते हैं, पर यह है चित्रण की हद तक ही। वे स्थितियों का श्वेतलभरा, उद्भिन्न बना देने वाला तत्त्व बोध नहीं करा पाते 'एक आदमी दूसरे का और दूसरा तीसरे का दोहेन है / जिसकी बाणी में आज तेज है / दस साल बाद / बह इस तरह लौट आता है / जैसे किसी वेदपा के कोठे से / अपने को बुझा कर।' यह उन्नेजक मुन्नावर राजकमल चौधरी के काव्य में भी है, पर वे इस मुन्नावर के मानव स्थितियों की पहचान के मिलमिले में अन्वेषित करते हैं और उसे ज्यादा से ज्यादा सज्जनात्मक बनाते हैं। उनकी नब्बी कविता 'मुक्ति प्रसंग' समूचे बाह्य यथार्थ का आंतरिक स्तरों पर गुंजित करने की कोशिश करती है। इस कोशिश में राजकमल कई बार लड़खड़ाते हैं, पर उनका प्रयत्न लगातार यही रहा है कि वे बाहरी स्थितियों के दबाव में जकड़ी हुई अपनी अन्तरगत सचाई का अभिव्यक्त कर सकें 'क्यों एक ही मुँह मेरी कमर को हड्डियों में और कभी विपतनाम में / होता है।' यह बाह्य परिवेश का भीतरी मन्दिर देकर वैयक्तिक घरातल पर मूँजित करने की प्रक्रिया है / मैं इतिहास-मुक्तक की तरह खुला पड़ा हूँ। लेकिन मेरा देश मेरा पेट मेरा स्लाइड मेरी अतृप्तियाँ सुनने से पहले / सर्जनों को यह ज्ञान लेना होगा / हर जगह नहीं है जल अथवा रक्त अथवा मांस / अथवा मिट्टी / केवल हवा कीड़े जलम और गन्दे पनाते हैं अधिक स्थानों पर इस देश में / जहाँ सड़कर पट गयी है नसें वहाँ वहाँ तक नहीं / ऊपर को त्वचा चीरने पर प्राण नहीं निकलेगी नहीं धंसा / जठराग्नि दावानल" सच मुझ गये अघानक पहले पन्द्रह अगस्त की पहली रात के बाद / अब राख हो राख बच गया है पोला मजदूर।' 'इस गतिहीन वर्तमान, में', अपने 'हाने के दावजुद न हा पा' की विडम्बना का वातनापूर्ण एहसास कवि को है। यह स्थिति या नियति का वाग वगान नहीं कविता में आज के आदमी की स्थिति या नियति का चरितार्थ जाना है।

इसके को कविता में सामान्योत्तरण या सामान्य विम्म के अभूतिकरण की प्रवृत्ति अधिक बढ़ी है। काव्य रचना की यह एक सवरनाक प्रवृत्ति है। इससे रचना अपने स्तर में गिरकर वाग्वर्णित में खूदने जानी है। अभूतिकरण के माध्यम में जीतरी जन्म और घरातक स्थिति का पकड़ पान में सभी मृदायता मिल सकती है अगर इसका प्रसार कोई विनिष्ट अभूति या स्थिति हो। चातू विम्म का अभूतिकरण वाकता के स्तर का गिराना ही है, उदात्त नहीं 'पता नहीं मुझमें क्या चलती हो गयी है / आजादी के बाद / देश भक्ति / मेरे कान्हे से तिर टिका कर सा गयी है या 'त्रिस' पर कोई नहीं खाना चाहता / आजादी एक जूटी घाली है' (मौता-पर जगूरी)। स्थितियों के इन सामान्योत्तरणों की वजह में वे कविताएँ अपना कोई विनिष्ट चरित्र नहीं बना सकी हैं। मौतापर जगूरी के काव्य में ऐसे

स्थल कम ही है जहाँ वे सामान्यीकरणों को स्थितिगत विसर्गति या विहम्बना से जोड़ सके हो। सौमित्र मोहन अपनी लम्बी कविता 'लुकमान बली' में ऐसा करने में सफल हुए हैं। मानव-स्थिति के विसर्गतिपूर्ण एहसास के माध्यम से इस कविता के सामान्य और अमूर्त कथन भी विशिष्ट और चमत्कृत हो उठे हैं। 'लुकमान बली' वहाँ से दूर करता है जहाँ कुछ भी होना दर गया है।' × × × 'लुकमान बली' किसी भी चीज को नहीं बदल सकता / अपने को भी / नहीं। वह सिर्फ इन्तजार कर रहा है। वह 'इन्तजार की व्यर्थता' के मुहावरे / को जानता है / वह काँच को फुसाकर उससे / एक सैनिक बना रहा है। वह उसे चूटकुले सुनाएगा और खुद ही से हंसता / हुआ दरवाजों से नाचे निकालने लगेगा / वह बाहर लुकमान बली है और भीतर अन्धा तहसना। यह कविता आज के मनुष्य की यातना का बोध तो कराती है, पर मानव-नियति की कवि-धारणा कुछ ऐसी है जो न कोई विकल्प छोड़ती है और न कोई रास्ता देती है। चन्द्रकांत देवताल स्थितियों के मात्र चित्रण से या उनके सामान्यीकरण से काफी हद तक बचे रह है। उन्होंने इन स्थितियों को अस्तित्वगत प्रश्न के रूप में उठाया है 'मरने की स्वतन्त्रता बहुत पीछे छोड़कर / नपेल सोचता है अस्तित्व का / और फिर बदहवास आँसु मोचता है, करने की मरने से पहले रिहर्सल मृत्यु की।' प्रमोद तिनहा न अपनी लम्बी कविता 'तलघर' में आज की नाटकीय स्थिति को बड़ी बेबाकी से चित्रित किया है 'उनका क्या होगा, जो' / केवल देख सकते हैं / हाथ की बसीपत नहीं रखते / सिवा घवाक रह जाने के अपने घर जाने के रास्ते भी नहीं मिलते / क्या उन्हें पूछने की असमर्थता में केवल चलते चले जाना होगा / सामने—केवल सामने, जहाँ कुछ भी नहीं दीखता...'। इन कवियों की मानव-नियति सम्बन्धी धारणा वही-वही उस चरमता का छूती है जहाँ मनुष्य की सत्त्व-चेतना या मनुष्य के नाते सार्थक हो पाने की उसकी कोशिश या सभावना का कोई अर्थ नहीं रह जाता। ये कविताएँ आत्म-संघर्ष की विकट स्थिति का बोध जगाने की अपेक्षा अंध गुफा या अंधों गली का एहसास अधिक करानी हैं।

मानव-नियति के प्रश्न को ठोस सामाजिक स्थितियों और मनुष्य की सत्त्व-चेतना से संयुक्त करके अभिव्यक्त करने के प्रयत्न इधर की कविता में हुए हैं। इनमें यथास्थिति का स्वीकार-मात्र नहीं, बल्कि स्थितियों के प्रति व्यंग्य का, गहरी छटपटाहट का और विद्रोह या आक्रोश का भाव है। अक्सर हुआ यह है कि विद्रोह आक्रोश और सामाजिक परिवर्तन लाने का आह्वान बड़बोलेपन में तब्दील होना गया है जिसका मूल्य रचना का चुकाना पड़ा है 'बाँस के झुकने की मैं क्षमा नहीं कर सकता 'भूमि में नहीं उगेगा बाँस / कंकड़ में फोड़ूंगा दूर पड़े रस के गिलास / काँटे से बेधूंगा [फलों की खूब / कीचड़ या तारकोश को मुट्ठियों में फँकूंगा / नये शरीर की अपराधी तोंडों व गालों पर' (श्याम दिमल)। यथास्थिति को बदलने के लिए यहाँ जिस शब्दावली का प्रयोग किया गया है, उसे देखते हुए आक्रामकता और

भावुकता में फर्क करना कठिन है। 'अभी और ज्यादा नये इंसान की ज़ुबान से/सच्ची कविता निकलने की दिशा में/कोशिशें होंगी' (विजेन्द्र)। इस सद्भावना का सभी कोई मूल्य है यदि यह रचना की प्रान्तरिकता का हिस्सा बने और उसी में से उद्भूत हो, नहीं तो यह दावा करने से कि 'मुझे कि मेरी कविता में उनकी भीत की सज़ा का ऐतान बिपा / जा रहा है' (वेणु गोपाल) कविता मृत्यु के बोध की कविता बनती। रामदरदा मिश्र और घूमिल ने अपनी कुछेक कविताओं द्वारा मानव-स्थिति की ठोस सामाजिक व्योरो में, सामाजिक शक्तियों की टकराहट में रखा है और अपनी कविताओं की संरचना में गूँथकर एक सगति बँटाने की कोशिश की है। इस कोशिश में सब से अधिक आड़े आयी है इन कवियों की सामान्यीकरण की प्रवृत्ति: 'धरती फट गयी है कितने टुकड़ों में / और हर टुकड़े को बार-बार रखा रहा है / बड़े इतमीनान से / एक अकाल / एक बाढ़ / एक महंगाई / एक बेकारी' (रामदरदा मिश्र)। जहाँ कहीं वे इस प्रवृत्ति से उबरे हैं, उनकी कविता से होने न होने के बीच की यकणा, सामाजिक अनुपगा सहित व्यक्त हुई है 'धर-धार लगा / कि पहचानने वाले हाथों का बचाव / मेरे खून तक, मेरी आवाजों तक कँसा है।' घूमिल में सामान्यीकरण की प्रवृत्ति कुछ अधिक है 'मैंने अहिंसा को / एक सत्कारुण्य दण्ड का पना काटते हुए देखा / मैंने ईमानदारी की अपनी ओर जेबें / भरते हुए देखा / मैंने विवेक को / चारलूखों के तलबे चाटते हुए देखा' (घूमिल)। कुमार विकल की कविता भी सामाजिक स्थितियों के तत्त्व एहसास से सम्बद्ध हैं। उनमें सामाजिक स्थितियों का गहरा स्वीकार नहीं। कवि हिजडों की शब्द-यात्रा का साक्षी नहीं बनना चाहता, 'सच कहता हूँ / तुम मेरी जिह्वा पर जलते आगारे रख दो / कानों में सीसा भर दो / घाँवों में जहरीली घोल रोप दो/ताकि मैं हिजडों की शब्दयात्रा का साक्षी न बन पाऊँ।'।

यह सही है कि आज कविता निम्नी 'बालू मिषसिले का स्वीकार मात्र' (ऋगुराज) नहीं रह गयी है। पर इसका अर्थ यह भी नहीं है कि कविता को इस सिलसिले का एक बड़बोला अस्वीकार मात्र घोषित कर दिया जाय। निस्संदेह, यह आज के कवि के आत्म-समर्पण की विवट स्थिति है जिसकी ओर कुमारग्रेड पारसनाथ सिंह ने सकेत भी किया है :

समुद्र को तैर सक्ने में अपने को प्रथम था
रहे य लोग आत्म समर्पण की विवट स्थिति
में गुजर रहे हैं (मैं इनके गुँगे आत्म-समर्पण
के मुँह में जवान डालने की कोशिश में हूँ)

सवाल यह है कि गुँगे आत्म-समर्पण के मुँह में जवान डालने की कोशिश रचनात्मक स्तर पर किस रूप में प्रतिफलित हो कि वह कविता बने ? आज की कविता की परस्मिन् के लिए यह प्रश्न बुनियादी महत्त्व का है।

समकालीन कविता : अस्वीकार का विचार या मुद्रा

अब इस बात पर जोर देने की जरूरत नहीं रह गयी है कि समकालीन कविता पूर्ववर्ती कविता में भाषा, संवेदना और काव्य-मुहावरे के स्तरों पर कितनी बदल गयी है और भिन्न हो गयी है। इस बदलाव और भिन्नता को आज का पाठक कविता के स्वभाव, रचाव, संरचना और गृह्य-प्रकृति में साफ तौर पर देख रहा है। आज की कविता का बदलाव निस्सन्देह तात्त्विक और बुनियादी विस्मय का है। कविता और कवि-कर्म की धारणा में अब काफी परिवर्तन आ चुका है। कविता की 'मिथ' के टूटने और उसे नए रूप में परिवर्तित करने के पीछे एक विशेष और भिन्न बोध है जो अस्वीकार से अनुप्रेरित है। अस्वीकार द्वारा पुरातन मूल्य-व्यवस्था को नकारा जाता है, लेकिन यह नकारना आधुनिक व्यक्ति की पीड़ा, तनाव, विसंगति और विडम्बना से जुड़े होने के कारण एक मूल्य-स्तर पर सन्नत भी रह सकता है। आज के कवि के सांस्कृतिक और काव्य-परम्पराओं तथा संस्थाओं और व्यवस्थाओं के विरुद्ध हो जाने के पीछे अस्वीकार की यही दृष्टि है, भले ही कुछ कविताओं में यह दृष्टि एक मुद्रा या लहेजा बन कर रह गयी हो।

अस्वीकार आगे या अंधरे मन से नहीं, संपूर्ण बौद्धिक मानसिक और भावनात्मक शक्ति से किया जाता है। इसीलिए अस्वीकार केवल भावुक प्रतिक्रिया, महज नकार, कोरा विद्रोह, आक्रोश या विस्फोट न हो करके, रचना के पक्ष में एक दर्शन है, जिसका

धरातल मानवीय स्थितियों से गहरे में सम्पृक्त होने की वजह से सवेदनात्मक है। कविता के सन्दर्भ में अस्वीकार स्थूल नारेबाजी या लफ्फाजी न हो कर एक आन्तरिक और सर्जनात्मक प्रक्रिया है। अस्वीकार अगर तीव्र प्रतिक्रिया या विस्फोट के रूप में अभिव्यक्त है तो वह कविता के काम का नहीं। वह ज्यादा से ज्यादा एक सुविधा-जनक मुद्रा बन सकता है, उस से 'अस्वीकार का भ्रम' पैदा हो सकता है जिस से कविता में शब्द छन सरा आता है। अस्वीकार को यह मुद्रा कविता को न विचार-स्तर पर प्रामाणिक बनने देती है न अनुभूति स्तर पर।

आधुनिक अस्वीकार का आधार है विज्ञान और यत्र-सम्यता की निरपेक्ष, निमग्न और क्रूर दृष्टि। इसी लिए अस्वीकार का आधुनिक विचार के रूप में ग्रहण करने का इतिहास पिछले कुछ वर्षों का ही है। इसकी शुष्क प्रयोगवादी कविता से मानी जाती है। पर इस कविता में अस्वीकार एक सुविधा से अधिक नहीं है। सवेदना और विचार के सूक्ष्म स्तर पर अस्वीकार की व्याप्ति इस कविता में समझ नहीं है। प्रयोगशील कविता प्रयोग और प्रयोगशीलता के प्रेक्षित शब्दों के सहारे चर्चित तो हो गयी पर नए सन्दर्भों में आदमी के बढ़ती हुई एहसासों की (कुछेक कविताओं में) दुविधाग्रस्त मन स्थिति के चित्रण के बावजूद कोई नया मुहावरा न दे सकी। इस में अस्वीकार एक धारणा और प्रतिनिधता बन कर आया, विचार और एहसास बन करके नहीं और यही प्रयोगवादी कविता के बहुत जल्दी एक मुद्रा और 'मैनरिज्म' बनने का कारण बना। इस मुद्रा की गिरफ्त से नयी कविता भी छूट न सकी, यद्यपि इस में पहली बार अस्वीकार का एक वैचारिक आधार देने की काशिश की गयी। इस कविता में विघटन और मष्टभग के स्वर तो उभरे, लेकिन विघटन और मोहभग का आत्मावाद और मानववाद के रूप में हथ हा जान के परिणामस्वरूप, अस्वीकार अपने आन्तरिक लात्रिक के रूप में 'इवाल्फ' न हो सका। नयी कविता जिस मूल्य व्यवस्था से जुड़ी हुई थी उस का अस्वीकार का प्रवृत्ति और दृष्टान्त से कोई तानमेल न बँध सका। यह तानमेल समकालीन कविता में है। इस में हम अस्वीकार को, आधुनिक व्यक्ति के सन्दर्भ में रचित एक विस्तार धारा के रूप में और आन्तरिक तर्क-मार्ग में विकसित हुआ पाते हैं, या यहाँ भी कुछ ऐसा उदाहरण मिल जाते हैं जहाँ अस्वीकार मजनात्मक न हो बरके सामान्य और सरल है और तकनीक और अन्दाज से आगे नहीं बढ़ता।

समकालीन कविता से कुछ उदाहरण ले कर बात स्पष्ट की जा सकती है। श्रीकान्त वर्मा की कविताओं में अस्वीकार की लम्बी जड़ है। राजनीतिक संस्थाओं के प्रति उन की कविताओं में तीव्र घृणा का भाव है। यह वह लगता है कि राजनीति की आत्माएँ विल्विधा की तरह मरी पड़ी हैं। साहित्य में भी वह घृणा है और—

रथ में जुन है दो उल्ल
पहिया की जगह

यहाँ अस्वीकार केवल कथन और अन्दाज में है। कवि सत्याग्रो के प्रति घृणा-भाव को मानव नियति के सन्दर्भों से सयुक्त नहीं कर सका है। दूसरी ओर राजकमल चौधरी अस्वीकार को वैचारिक पीठिका पर सज्जनात्मक मुहावरा देने में सफल हुए हैं

कवियों की शब्दावली में लिखे गए शान्ति के सयुक्त वक्ताव्य

हाईड्रोजन-बम परीक्षण में पल फड़फड़ाते हुए

कबूतरो की मौत मर जात हैं

और बाकी शहरों में राजनीतिक वेश्याग्रो ने पीला मटमैला अंधेरा फैला रखा है।

अपनी देह को उजागर करने के लिए

नयी दिल्ली में और ढाका कराची में अब कोई फर्क नहीं है

विश्व भर की राजनीति न हमें क्या ना पटवा है ? तमाम आदर्श और मूल्य अपनी प्रामाणिकता से बँटे हैं

पराजय के तीस वर्षों में एकत्र की गई घम सँकम इतिहास

समाज परिकल्पना ज्योतिष की कितानें डाक टिकट सिक्के सोवेनियर

में बड़े डाक घर के बहुत बड़े लेटर बॉक्स में डाल आया

राजकमल चौधरी का अस्वीकार मात्र फँसल नहीं, बल्कि मानवीय अस्मिता के घामने-सामने है। कवि का सगठन घोर सत्याग्रो के विरुद्ध हो जाना 'अपनी इकाई बचाने' और 'अपनी मुक्ति के लिए' है। अस्वीकार का जोश या भावें यदि अस्तित्वगत स्थितियों से जुड़ा हुआ नहीं है तो उस के मुद्रा बन जाने का खतरा रहता है। फैलाश वाजपेयी स्वयं को उस खतरे से बचा नहीं सके हैं, उन की कविताग्रो की तनाव मुद्रा अस्वीकार को कही भी रचनात्मक अर्थ-सन्दर्भ नहीं पाने देती, अस्वीकार का भ्रम पैदा करती है। उन की कविताग्रो की 'टोन' में जो 'नेट्रिक' और वयान-बाजी है उस से इन कविताग्रो के बोध की प्रामाणिकता के सामने प्रश्न-चिन्ह लग-जाता है। यह एक 'सिनिक' का अस्वीकार है। 'स्नायुघात', 'देश - एक शोक गीत' और 'आगामी भूत बाणी' ऐसी ही कविताएँ हैं।

दूधनाथ सिंह की कविताग्रो में अस्वीकार का न तो कथन है और नही मुद्रा। उन्होंने अस्वीकार को सर्वेदना के सूक्ष्म और गहन स्तरों पर अभिव्यक्त किया है और उसे वरुण की स्वतंत्रता के सन्दर्भ से जोड़ दिया है। उसे लगता है कि वह 'अधियारे के शून्य में बाँहें फैलाए, मौत के भयानक, काँसे मेहराबों जबड़े से गुजर रहा है' और चुपचाप 'उजाते के चिपड़े बोन रहा है'। उसे लगता है जैसे रूह में सुराब हो गया है और 'भारतीय प्रजातन्त्र एक द्रकोसला है जहाँ घोर-गिरे सुलगते जान का एहसास उसे है।' कहने की जरूरत नहीं है कि यहाँ अस्वीकार मानव मुक्ति और मानव नियति से सर्वेदना के महान सूत्रों द्वारा जुड़ा हुआ है। श्याम परमार की इधर प्रका-

शित कविताओं में प्रस्वीकार का स्वरूप वैचारिक है और उस की तर्ज बोद्धिक बात-चीत की है। किसी सत्ता, वाद या विन्तन धारा से जुड़े बगैर यानी उन्हें नकारते हुए हताश स्थितियों के भीतर से ही किसी मूल्यवस्था की विचारों को प्रगटवित करना, प्रस्वीकार का ही एक स्तर है।

उजाले के लिए मैंने बाहर नहीं देखा

याज भी नहीं देखूंगा

देखूंगा आसपास खुद अपनी आँखों से

उस के लिए अंधेरा और भी गहरा हो जाए तो हो जाए

उजाता तो उस से अनिवार्य हो जायेगा

और वह निश्चय ही उसी अंधेरे से फूटेगा

कवि, 'गोत चेहरे वाले सत्य' को प्रस्वीकारता है, क्योंकि वह निरर्थक सिद्ध हो चुका है। उस के सामने सत्य का दूसरा ही-बदला-हुआ रूप है

गोल चेहरे वाले सच को कविता की भट्टी में भोक कर

मुझे मालूम हुआ जा रहा है कि याज का सच लोहा नहीं है।

चन्द्रकांत देवतले की कविता में प्रस्वीकार ज्यादातर एक प्रोत्साहन के रूप में गृहीत है, विचार के रूप में नहीं। अपनी अस्मिता को कुतरती हुई / राजनीति की 'दुर्गंध भेलेने हुए अपनी सारी जिजीविषता को नोच कर मेज पर रख देने की बात' उन का कविता में हैशित है। उन की दृष्टि भी निष्क्रिय है मैं सिर्फ पत्थर आँखों से / देखता रहूँगा'। सोमिन मोहन की लम्बी कविता 'लुकमान भती' में प्रस्वीकार को एक भिन्न संदर्भ के तहत विमर्श का ग्रहण कराया गया है—'लुकमान भती लुते गटर में खड़ा हो कर राष्ट्र की सेवा कर रहा है और उसे इस बात का पता नहीं है।' × × 'लुकमान भती प्रजातंत्र की हडियाँ में महापुरुषों की डाक टिकटें सिरके और बोरता चक्र टुकड़े करता हुआ भील भाग रहा है / वह प्रगुठे में फँसलेवर पहन कर / सत्ताम करता है।' यहाँ प्रस्वीकार बहुत गहरे स्तरों पर रचनाशीलता के तबाओ को पूरा करता हुआ, व्यक्तित्व हुआ है। रमेश गोड की कविताओं में प्रस्वीकार का लहजा आवश्यक है—'चेहरा किस के पास है अपना—' / और जिसके पास / है /—/ वह एक ऐसी निरोह घात है / जिसे पहले एक बकरी चर रही थी / और सब बंसों की जोड़ियों व गऊ माताएँ।

दरअसल, प्रस्वीकार एवं खतरनाक प्रोत्साहन भी है और एक स्पटीला विचार भी। समसामयिक जीवन की अभावहता मानव-स्थितियों के यथार्थ और अस्तित्व-संकट की बुनियादी समस्याओं से जूझने और निपटने के लिए याज का कवि इसे प्रोत्साहन और विचार दोनों ही स्तरों पर इस्तेमान करता है। विचार की भूमिका के बिना केवल प्रोत्साहन के रूप में प्रयुक्त होने पर इस के भावों हो जाने का खतरा है।

अस्वीकार जब वैचारिक स्थिति पर टिका हुआ होगा तभी अस्तित्व-संकट की भयावह स्थितियों, मानवीय चरित्र और नियति की विसंगतियों तथा गहरे कलात्मक अभिप्रायो से जुड़ सकता है। यानी कविता में अस्वीकार की 'टोन' या उस के 'मन्दाग्नेयता' का महत्व नहीं है, महत्व है अस्वीकार के कलात्मक रचाव के रूप में प्रतिफलित होने का और उसके वैचारिक और सज्जनात्मक ग्रन्थ में सक्रान्त हो पाने का। अस्वीकार के सारे या छोटेपन की परन्तु इसे रचनाशीलता के तकाड़ो के सन्दर्भ में रख कर ही की जा सकती है।

एक कविता वर्ष से जूझते हुए

ये तो हर वर्ष काव्य इतिहास में कुछ-न कुछ महत्त्व का जोड़ जाता है, पर कुछ वर्ष अपने कृतित्व के कारण विशेष रूप से ध्यान आकर्षित करते हैं। सन् १९६७ ऐसा ही एक कविता-वर्ष है जिस में ३०-३५ वर्ष पुराने 'मजेय' का सग्रह भी छपा है और युवा-पीढ़ी के कई प्रमुख कवियों ने कविता सग्रह भी। इन कविता-सग्रहों से गुजरते हुए यह कहा जा सकता है कि ये महत्त्वपूर्ण और विशिष्ट कविता-सग्रह हैं एक तो रचनात्मक अर्थ में और दूसरे इन में समकालीन परिदृश्य उभर कर सामने आता है और समकालीन कविता की एक निजी पहचान बनती नजर आती है। कविता-सग्रह है 'कितनी नाशों में कितनी धार', माया दर्पण, देहान्त से हट कर, आत्महत्या के विरुद्ध और अपनी क्षताओं के नाम। इन कविता-सग्रहों से गुजरते हुए चलने का मतलब है समकालीन कविता की चुनौतियों से जूझते हुए चलना।

जिसी भी कवि से और 'मजेय' जैसे प्रतिष्ठित कवि से, विशेषतः, यह आशा की जा सकती है कि उस का नया कविता-सग्रह काव्य और शिल्प के पुराने और पिछले मुहावरों को तोड़ सकने में समर्थ हो और उस में नए मुहावरों की तलाश और खोज भी हो जिससे यह पता चल सके कि कवि कथ्य में कहा और बिना मोलिक है और नए खोज को व्यक्त कर पाने की उसमें कितनी क्षमता है। किसी कवि के व्यक्तित्व 'विकास' को समझने और पहचान पाने की यह एक प्रामाणिक विधि मानी

जा सकती है। इस दृष्टि से प्रस्तुत सग्रह को देखने से हम पाने हैं कि कवि 'अज्ञेय' की इन कविताओं का मुहावरा और रचना-तन्त्र पुराना हो है। 'द रहा है', 'दे दिया गया' और 'स्वेच्छा से दिए जा चुकन' का भाव इन कविताओं पर मड़ा हुआ प्रतीत होता है। सग्रह की अधिकांश कविताओं में यह भाव एक औपचारिक भगिमा लिए हुए है। यह 'अज्ञेय' का कथ्यगत रुढ़ मुहावरा है जिसकी गिरफ्त से कवि छूट नहीं पाया है। 'समर्पित होने' या 'दे दिए जाने' का भाव यदि वस्तु-स्थितियों के भीतर से गुजर कर या विसर्गतियों और भास का भेल कर जगा होता तो यह 'अज्ञेय' के काव्य की उपलब्धि होता। पर, हुआ यह है कि पिछले काव्य-मस्कारों और आग्रहों के एक 'आर्वाइफल इमेज' ने उनकी रचना प्रक्रिया का दबोचा हुआ है। इस 'इमेज' की जड़ें उनकी काव्य-वस्तु और शिल्प में गहर घेंसती चली गयी हैं। 'अज्ञेय' अपने को दोहराते या 'रिपीट' करत हैं और गपन मामूली से कथ्य के इर्द-गिर्द एक 'प्रभामंडल' रचत हैं। दोहरान या रिपीट करने की यह प्रवृत्ति, कथ्य के प्रतिरिक्त, भाषा और शिल्प के स्तर पर भी देखी जा सकती है। इयम सन्देह नहीं कि शुरु-शुरु में 'अज्ञेय' ने भाषा को एक नया 'तेवर' दिया था और शिल्प को एक नयी दृष्टि दी थी—अपने अभिनव प्रयोगों द्वारा। पर, बावजूद इन प्रारम्भिक अभिनव प्रयोगों के, उनके उत्तर-काव्य की भाषा और शिल्प विधि सुनिश्चित और रुढ़ होनी गयी जिसे भटक पाने में वे असमर्थ रहे। उनके काव्य की कथ्यगत औपचारिक भगिमा और भाषा, शिल्प-विधि की सुनिश्चितता प्रस्तुत सग्रह में लक्षित की जा सकती है। इस सग्रह की भाषा उनके पिछले सग्रह की भाषा के समान ही व्यवहार करती प्रतीत होती है। उपमानों, प्रतीकों और बिम्बों के प्रयोग और नियोजन में भी उन्होंने अपने को दोहराया है।

इन कविताओं की मूल रचनात्मक प्रवृत्ति और रचना-वृत्ति क्या है? यह जानना जरूरी है। इसे हम कुछ कविताओं के विवेचन के सन्दर्भ में जान सकते हैं। पहली कविता 'उधार' में रहस्य की घुघ व्याप्त है। कविता की भाषा इस घुघ के 'होने' को प्रमाणित करती है। कविता में फँटेसी का विधान चूँकि सतही है अतः यहाँ सत्य का कथन मात्र है, उसका सम्प्रेषण नहीं। 'यह अपकार में जाग कर सहसा पहचानना कि जो मेरा है वही मेरेतर है' महुज एक कथन है। इसमें सत्य को (कि जो मेरा है वही मेरेतर है) पहचानने की प्रक्रिया ही अनुपस्थित है। कविता की बनावट में जो रहस्य का पुट है उससे कारण कविता किसी मानवीय सत्य की प्रतीति नहीं होने देती। वास्तव में, 'मानवता' कवि के लिए एक अमूल्य धारणा है। 'कोई अपना नहीं कि सब अपने हैं' का अंदाज कोई मानवीय-नवदना या मनुष्य से जुड़े होने का एहसास नहीं जगाता। इसी प्रकार 'मेरे बिम्ब मेरेतर' कविता भी रहस्य की 'प्रभामंडल' छोड़े हुए प्रतीत होती है। इस कविता की दो पक्तियाँ इस प्रकार हैं

ममता न तरणी को तीर और माडा

वह डोर मैंने तोड़ दी—

इन पक्तियों में 'ममता', 'तरिणी', 'तीर' और 'डोर' ऐसे शब्द हैं जो छाया-

वादी कविता में बार-बार प्रयुक्त हुए हैं जिससे कि इनका अर्थ रुढ़ हो चुका है या विशिष्ट अर्थ लुप्त हो चुका है। कवि ने इन शब्दों को कोई नया अर्थ-सन्दर्भ नहीं दिया है। 'स्वाति बूढ़' और 'चातक' का प्रतीकायं भी यही इतना रुढ़ है कि रोमांटिक या अघ्यात्मपरक अर्थ के सिवा कुछ भी पटले नहीं पड़ता है। एक अन्य कविता में वे 'दर्द' की बात करते हैं और उसे अपने से भी बड़ा कहते हैं, पर इस दर्द का कविताप्रो में न तो कोई रूप उभरता है और न ही उसका बोध जगता है।

स्पष्ट है कि 'अज्ञेय' का कविता-वृत्त उनके 'निज' या 'ग्रह' की सीमाप्रो में बढ है। इस पर वे रहस्य का जाल तानते हैं—एवान्त मन की गुहाप्रो का रहस्य-जाल जिस पर वे अक्षिप्त और समाज, मम और ममेतर का सैद्धान्तिक खोल ओढ़ाते हैं और मानवता के साथ जुड़े होने का 'अम' पैदा करने की कोशिश करते हैं। पर, इस कोशिश के बावजूद, यह 'अम' या 'तिलिस्म' टूट जाता है। भाषा उनकी कलाई खोल देती है।

कवि की राष्ट्र और युद्ध के सन्दर्भ में रचित कविताएँ अधिक मूल्यवान हैं। 'अन्धकार में जागने वाले' कविता ही लें। इसमें अवेलेपन और मामूलियत की संवेदना-सन्दर्भच्युत नहीं है—'अंधकार में जागने वाले सभी अकेले होते हैं'। इसमें मूल्य-निष्ठा और उदात्त-संस्कार का बोध भी असन्दर्भित नहीं है, भले ही यह भावुक अर्थ-व्यञ्जनाएँ देता हो।

और मेरी मामूलियत एक सामर्थ्य, एक गौरव
 एक संकल्प में बदल जाती है
 जिसमें मैं करोड़ों का साथी हूँ।
 रात फिर भी होगी या हो सकती है
 पर मैं जानता हूँ कि भोर होगा
 और उममें हम सब
 संकल्प से बंधे, सामर्थ्य से भरे और एक गौरव से
 धिरे हुए हम सब
 अपने उन कामों में जमे होंगे
 जिन से हम जीते हैं
 जिन से हमारा देश पलता है
 जिन से हमारा राष्ट्र रूप लेता है
 वयस्व, स्वाधीन, सबल, प्रतिभा-मण्डित, अमर
 और हमारी ही तरह अवेला—नपोवि अद्वितीय ..

यही कवि ने राष्ट्र के वर्यायं चित्रण के साथ, राष्ट्र के सामूहिक संकल्प की भी मानसिक स्तर पर गहनता किया है।

राष्ट्र और युद्ध के सन्दर्भों में रचित ऐसी कविताप्रो के अलावा, सग्रह की अन्य कविताएँ समकालीन सन्दर्भों से, प्रायः, बड़ी हुई हैं। इन कविताप्रो में न तो सम-

कालीनता का बोध है और न ही आधुनिक-बोध । भाव-बोध के स्तर पर ये कविताएँ रोमानी हैं । इनमें केवल अज्ञेय-बोध है—'अज्ञेय' का 'निज' का बोध जिसे 'पर' का बनाने या दिखाने के लिए वे शुरु से ही कौशल दिखाते रह हैं ।

'अज्ञेय' का काव्य में सश्लिष्टता का एक महत्वपूर्ण गुण है । इससे उनकी कविताओं में एक आन्तरिक सहिष्णुता आई है । पर, यह रचनात्मक धर्म के दबाव के कारण उतनी नहीं है जितनी की व्यवस्था प्रियता के 'क्लासिकल' गुण के फलस्वरूप । इस एक क्लासिकल प्रवृत्ति के अलावा अज्ञेय की सौन्दर्य-दृष्टि रोमांटिक और आधुनिक है । उन्होंने शिल्प स्तर पर निश्चय ही अपनी प्रायोगिक क्षमता का परिचय दिया है । पर, उनके काव्य का शिल्प उत्तरोत्तर एक लीक एक पेंटन बनता गया है । प्रस्तुत संग्रह में प्रतीक विम्बा और उपमानों के विधान में भी वे स्वनिर्मित लीक से अलग नहीं हट सके हैं । होने का सागर कविता में पुराने अथ सन्दर्भों में ही प्रतीकों का प्रयोग किया गया है । काच के पीछे मछलियाँ कविता में भी काच और 'मछली' जैसे प्रतीक शब्दों को कोई नया सन्दर्भ नहीं दिया गया है । परम्परागत रूपक-शैली में प्रयुक्त होने के कारण ये शब्द किसी नयी अथवक्ता से संयुक्त नहीं हो पाए हैं ।

'अज्ञेय' का काव्य संग्रह की कविताओं के समानान्तर रख कर जब श्रीकान्त वर्मा की कविताओं (भाषादर्पण) को देखते हैं तो पाते हैं कि एक ही वर्ष में प्रकाशित इन दो कविता की दृष्टि में दो कविता गुणा का अन्तर है—भाषा और संवेदना के स्तर पर । 'अज्ञेय' जहाँ २५ वर्षों के अन्तराल के बाद भी तार सप्तक के प्रकाशन-वर्ष में पाँच जमाए लड़े हैं वहाँ श्रीकान्त वर्मा २५ वर्षों की कविता-यात्रा के बाद के अग्रत पड़ाव को सूचित करते हैं । 'अज्ञेय' की कविताएँ जहाँ सनातन भाव-बोध की मुद्रा में हैं वहाँ श्रीकान्त वर्मा की कविताएँ समकालीनता-बोध को व्यक्त करती हैं । 'अज्ञेय' के काव्य में—वस्तु और शिल्प दोनों ही स्तरों पर, एक औपचारिक भंगिमा है, श्रीकान्त के काव्य में यह भंगिमा नितान्त अनौपचारिक है । 'अज्ञेय' के काव्य में क्लासिकल विम्ब की अद्भुत सहिष्णुता है, पर श्रीकान्त की कविता की बुनावट में एक जबरदस्त रचनात्मक लापरवाही है । 'अज्ञेय' की भाषा विशेष, गद्दी हुई और मुछेर स्यरो पर विम्बात्मक है पर श्रीकान्त की भाषा एक साय विम्ब-धर्मी और सपाट है । वास्तव में, अज्ञेय और श्रीकान्त वर्मा की रचना-दृष्टि में मौलिक भिन्नता है । श्रीकान्त तो कवि-वर्म को ही (निर्धारित अर्थ में) नकारते हैं

मुझे कवि मत कहो

मैं बकता नहीं हूँ कविताएँ

ईजाद करता हूँ

गाली

फिर उसे बुदबुदाता हूँ

इस दृष्टि के पीछे कवि का आक्रोश और घृणा भाव है जो उसमें पैदा हुआ है सामाजिक, सांस्कृतिक और राजनीतिक सन्दर्भों में । उसके पास तो बस 'कुछ कुत्ता

दिनों की छायाएँ और 'बिस्ली' रातों के अन्दाज हैं। यहाँ 'कुत्ता' और 'बिल्ली' सजाओ को विशेषणपरक बिम्बों के रूप में प्रयुक्त करके अर्थहीनता और वास्तव के अनुभव को प्रेयणीय बनाया गया है। सभी कुछ भुलाया जा चुका है—घास भी? प्रेम भी? कुछ भी न कर पाने का एहसास है व्यक्ति को और उसकी आँखों में आँखें डाले बैठा हुआ है एक बियाबान (ताबीज)। सम्बन्ध है तो केवल अपरिचित का (पुगल) और साथक होने की हर कोशिश निष्फल हो जाती है (निष्फल) और प्रेम जैसी उदात्त भावना और अधिक झकेला कर जाने के सिवा कुछ नहीं दे जाती (एक और दग)। कवि जीना चाहता है, महए के वन में एक कण्डे सा सुलगना, गेंगुवाना और धुषवाना चाहता है। 'घर-घाम' में एक मूल्यगत आकांक्षा है :

सारे सप्ताह की सम्यताएँ दिन गिन रही है

क्या मैं भी दिन गिनु

वह चीख कर, चिल्ला कर एहसास दिलाता चाहता है स्वयं को कि वह जीवित है

मैं न जाने किस कन्दरा में

आ कर चिल्लाना हूँ मैं

हो रहा हूँ। मैं

हो रहा हूँ

पर वह पाता है कि आज की स्थिति में वह कुछ नहीं कर सकता। केवल शय्य करता है वह, कुछ भी तय नहीं कर पाता। पिछले 'मोह' और 'भ्रम' भग हो चुके हैं, सांस्कृतिक 'मिथों' टूट चुकी हैं और आज की 'वैतन्य' स्थितियों में

निडाल हा

अरेले

मूली पर चढ़ जाना।

अर्थ नहीं पाना

(सम्य बोध)

वर्तमान अस्तित्व संकट की पगु स्वीकृति है इन पक्तियों में। पया स्थितियों को अस्वीकारन वाला विद्रोहपूर्ण रूप इन कविताओं में नहीं है। वही-नही मैंन व्यंग्य अवश्य दिया है। (दिनारभ, नकली कवियों की धमुधारा, आगति और सोकतत्र आदि कविताएँ) पर जिजीविषा और अस्तित्वबोध की छटपटाहट व्यक्तित्व करने वाली ये कविताएँ नहीं हैं। निराशा और वास्तव की मन स्थिति में मंसे गुजरते हुए भी व्यक्ति जीना चाहता है। व्यक्ति की आकांक्षा अभी मरी नहीं है। मूल्य-बोध के स्तर पर श्रीमान्त की कविताओं में अस्तु स्थितियों का चित्रण 'मिनिमिस्म' की हद तक है। इन स्थितियों को पेश करने में जान-बूझ कर एब सापरवाही बरती गयी है। सापरवाही के अन्दाज में स्थितियों का विषय और अर्थहीन संयोजन करने से कविताओं के तटस्थ चित्रण में कर्मोवश सहायता मिली है। यह बात और है कि इससे रचना की 'भारगतिव' एतता बढ़ स्थलों पर सज्जित हुई है और वही-नही कविताएँ सूचनाओं

का पुज घनकर रह गयी है ('घर से निकल कर', 'समझ मे न घाने वाला दिन', 'दिनचर्या') ।

श्रीकान्त की कविताएँ समकालीन जीवन और वर्तमान परिवेश में पड़े हुए व्यक्ति की त्राग्दी को उभारती हैं । इन कविताओं के मूल में मध्यवर्गीय हताशा है । समकालीन सन्दर्भों से उपजी दमाघोट परिस्थितियों में व्यक्ति को बेहयाई, ऊब, सन्ताप और त्रास के जो अनुभव होते हैं—वे ही इन कविताओं का ससार हैं । 'प्रेम' का विम्व अपने स्थान में तिमिर भुजा है और अब ऐसे सम्बन्धों में भी बेहयाई इस कदर है :

बाध्य हैं हम दोनों
एक दूसरे से घृणा
करते हुए
करने को प्यार ।

और कवि को एहसास है 'हरेक की नियति ही यही है कि काई और उसे खचें करे ।' हरेक के साथ शतरज खेलता है वह और उसकी आत्मा के सुराख में त्रास घुसा हुआ है—

सारा ससार अपने कामों में
फसने अपनी उगलियाँ
उधेड़पुन करता है
डरता है भुझ से
मेरा पड़ोस

कवि अच्छी तरह से जानता है कि किसी के न होने से कुछ भी नहीं होता । उसमें एक अन्धे की तरह पैरों की आहूट सुनने का उत्साह अब नहीं रह गया है क्योंकि वह जान गया है कि पाने की विफलता और न पाने का दुख दोनों अर्थहीन हैं (समाधि-लेख) । इस अर्थहीनता के बोध की अभिव्यक्ति इन कविताओं में है :

एक आदमी दूसरे का और दूसरा तीसरे का दहेज है
जिसकी वाणी में आज तेज है
दस साल बाद
वह इस तरह लौट आता है
जैसे किसी वेर्या के कोठे से
अपने को बुझा कर

(समाधि लेख)

कवि की राजनीतिक चेतना अत्यन्त तीखी है । राजनीतिक समस्याओं के प्रति इन कविताओं में तीव्र घृणा का भाव है ।

कवि ने राष्ट्र का गौरव-गान करने वाले और राष्ट्र के प्रति भक्ति समर्पित करने वाले कवियों पर करार और तीव्र व्यंग्य किये हैं—नकली कवियों की वस्तुधरा कविता में, यह बात और है कि इन कविताओं में पूरे राष्ट्र का नवदा नहीं है ।

इन कविताओं की भाषा, शिल्प-दृष्टि और लय बिल्कुल भिन्न विराम की है—ताज़ी और नयी। भाषा की प्रकृति यहाँ बिल्कुल बदली हुई है। भाषा यहाँ स्वतः 'व्यवहार' करती है और अनुभूति और अभिव्यक्ति के बीच कोई फासला नहीं आने देती। ऐसे यह कथ्य और अभिव्यक्ति को जीवन्तता देती है। भाषा का सहजा यहाँ निहायत मकृत्रिम और अनौपचारिक है। भाषा में सपाटबयानी भी है और बिम्बों और प्रतीकों का अछूता सौन्दर्य भी। श्रीकान्त वर्मा की कविताओं का लय विधान विशेष तौर से चर्चा का विषय रहा है। जितन टामस की तरह उन्होंने तुकों का प्रयोग किया है जिससे कि कविता के बीच-बीच में इम्पेशन बदलता चलता है। कभी-कभी श्रीकान्त के इस तुक के आग्रह के कारण कविता हास्यास्पद भी हो गयी है। इस वजह से ही मेरा यायाँ हाथ की रचना शिथिल है। 'जून' कविता में भी लय का सिर्फ प्रयोग-नौतुक है।

बंलाश वाजपेयी की कविताएँ (देहात से हट कर) श्रीकान्त की कविताओं के समान समवालीनता-बोध से जुड़ी हुई हैं। बंलाश वाजपेयी ने इस बोध को एक भिन्न कोण से, दूसरे स्तर पर, अभिव्यक्त किया है। समवालीनता का दबाव दोनों पर है, पर दोनों अपनी अपनी विशिष्ट रचना-दृष्टि, रचना-प्रवृत्ति, भाषा-शैली और शिल्प के अनुरूप इस दबाव को रचनात्मक घरातल पर सहते और रूपायित करते हैं। श्रीकान्त वर्मा जहाँ प्रत्यक्ष अनुभवों को बेपरवाह ढंग से काव्य-प्रक्रिया में घुसेल देते हैं और उन्हें रूप पाने देते हैं, वहाँ बंलाश वाजपेयी अपनी रचना-प्रक्रिया के दौरान स्थितियों को सायास जोड़ते चलते हैं। वे स्थितियों को जहाँ बिम्बों के रूप में उठाते हैं, वहाँ सारी कविता बिम्बों के टावों का एक सिलसिला प्रतीत होती है। देहात से हट कर की पहली कविता बिबर घावा ही लें। इस कविता में सवेदना के टुकड़े खड़ित बिम्ब-विषयों की वंसावधियों के सहारे सजे हैं। प्रणव अलग बिम्ब सवेदना के विभिन्न स्तरों को सूचिन करने हैं। इस कविता में तनाव और मृत्यु-बोध की अभिव्यक्ति का एक बिम्ब-स्तर इस प्रकार है :

एक नई गस रोज़ तनना शुरू करती है
और टूटने तक चढ़ती चली जाती है
आदमी आदमी के बीच एक वज्र है
और यह वज्र बढ़ती चली जाती है

पर इस कविता में न तो सवेदना की प्रगण्डता है और न ही बिम्बों का अन्योन्याश्रित तारतम्य। इस कविता की 'टोन' में जो रेट्रिक और ध्यानवाजी है वह इससे बोध की प्रामाणिकता के गामने प्रदर्शित लगा देती है। इस गद्य की अच्छी-भली कविताएँ इस बयानवाजी और रेहूट्रिक के कारण अपनी मूल्य खो बैठी हैं। रनामुघात कविता विघटित सम्बन्धों, व्यर्थता बोध और उष को उद्घाटित करती है। कविता की यह पंक्ति 'यून की गन सन के नीचे निस्तेज बियाबान है', अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से गद्य की विघटित मानसिकता को व्यक्त करती है।

पर संग्रह के पृष्ठ ७-८ पर जो व्याख्या दी गई है वे कविता के 'स्वरूप' को उभरने नहीं देती हैं। इसी प्रकार 'दैत्य दर्शन' कविता की अन्तिम चार पक्तियाँ 'विचार' की केवल व्याख्या हैं। कविता तो वही समाप्त हो जाती है जहाँ कवि कहता है—

भीतर वही एव लोप है
जिसमें विचार दौड़ता है

कैलाश की कविताओं की पद-रचना और शब्दों और पक्तियों की आवृत्तियों में भी वयानबाजी और 'रेटारिक' के प्रभाव को देखा जा सकता है।

कैलाश वाजपेयी की ये कविताएँ एक संवेदनशील बौद्धिक व्यक्ति की अपने परिवेश के प्रति प्रतिक्रियाएँ हैं। परिवेश की गहरी चेतना कैलाश में है। उनकी कविताओं में राष्ट्रव्यापी 'कान्फ्यूजन' को अभिव्यक्ति मिली है। देश की वर्तमान दुर्दशा जहाँ नेताओं की 'भूसा स्पीचें' होती हैं (देश-एक शोकगोत) और 'राजनीति' दाव-पेच में साधारण जनता का शोषण गणतन्त्र (जिसे कवि एक 'बीमार गाय' कहता है) जैसी आदर्श शासन पद्धति का विघटन, आदि का ही चित्रण इन कविताओं में नहीं है, इनमें व्यवस्था के पापान तले दम तोड़ रहे मामूली आदमी की बेचैनी, व्यथा और निरुपायता का भी चित्रण है जो महसूस करता है स्वयं को 'एक नमकीन बूद सामूहिक दाह में (गणतन्त्र)। व्यवस्था का किला हर हत्या के बाद और अधिक ऊँचा हो जाता है (दहशत)। ऐसी व्यवस्था के सामने कवि को लगता है 'मर जाना ठीक है शायद मर जाता हूँ (मैं-देश) राजनीतिक और राष्ट्रीय सन्दर्भों से सम्पन्न इन कविताओं में देश का एक बिल्कुल भिन्न स्वरूप उभरता है। देश की बाह्य परिस्थितियों का कोरा चित्रण यहाँ नहीं है। यहाँ तो देश की बाह्य वास्तविकता को अन्तर रूपान्तरित करके मूल्य-स्तर पर अभिव्यक्त किया गया है। कवि का अनुभव-संसार इस राजनीतिक चेतना की पीठिका पर ही आसोन है। इन कविताओं में जो तीव्र धारमग्लानि का स्वर है, वह गलित और गहिर् परिस्थितियों के कारण ही उपजा है। 'तेजाबी रोशनी और खोलसी भावाओं के ठहरे सँलाव में व्यक्ति अपने पूरे भाव जगत के साथ यन्त्र-ठुके पीरे में बदल गया है (गुणदंड)। विमुक्त शती के लोग 'पशु परिस्थितियों में जी रहे हैं जहाँ व्यक्ति सत्ता से नफरत भी करता है और समझौता भी' (विमुक्त शती के लोगों से) वर्तमान 'भेड़िया सस्कृति' और 'सूअर सम्प्रदाय' में व्यक्ति या तो मरने को बढ़ा है या फिर दात पंने बरने और खाल ओढ़ने को (शल्प चिकित्सा) इस सम्य व्यवस्था में उसे त्रासकारी अनुभव होने हैं।

एक सम्य प्रंत
हर सुबह मेरे फेफड़े दबाता है
दबाता चला जाता है
(जैसे मैं कोई लाश हूँ)

(दहशत)

जीते जी मृत्यु की यह तीव्र संवेदना मानवीय अस्तित्व सबूत की भयावहता का बोध कराती है। अस्तित्व-सबूत की इस भयावह स्थिति को कवि ने, मुख्यतः व्यंग्य द्वारा उभारने की कोशिश की है। व्यंग्य के स्तर पर ही स्थितियों के प्रति कवि के रस का पता चलता है।

इस संग्रह में कुछ कविताएँ निश्चय ही भरती की हैं—व्याहत सुबह के अन्धेरे में, एक और साधारणीकरण, मोनमर्ग, मानुषी, पिस्मू घाटी पर, एव खबर, सिकता-भयन, समुद्र अवचेतना-दृष्टि, विबोध, पालक के प्रति, गोरखधन्धा और बहुत सी छोटी कविताएँ बेहद सामान्य स्तर की हैं जिनमें उलझाव है या विस्तार है या सूचनाएँ हैं।

श्रीवान्त वर्मा और कैलाश बाजपेयी की कविताओं से बिल्कुल भिन्न तर्ज और मुहावरे में हैं रघुवीर सहाय की कविताएँ (पातकहत्या के विरुद्ध)। कविता के सामान्य अर्थ में शायद इन्हें कविताएँ न माना जाए। न माना जाय तो न सही, कवि कहता ही है

न सही यह कविता

यह मेरे हाथ की छटपटाहट सही

(फिल्म के बाद घोर)

इन कविताओं का सन्दर्भ राजनीतिक है। इसी सन्दर्भ में कवि अपनी एक प्रति बनाता है और बहता है। लोग लण्डन चाहते हैं या मण्डन या फिर बेबल अनुवाद लिसलिसाता भक्ति से। स्वाधीनता महज चौकाती है—

स्वाधीन इस देश में 'चौकते हैं लोग

एक स्वाधीन व्यक्ति से

(स्वाधीन व्यक्ति)

कवि को लगता है कि अगल कुछ वर्षों में घल्लाचार घोर भी घनायाय होगा, विद्रोह और कादया और जिन्दा रहने के लिए जान-बूझ कर पीछना जरूरी होगा। इन कविताओं में सामयिक राजनीति के विवरणों के साथ-साथ, राजनीति का प्रह स्पष्ट है (भीड़ में मैकू और मैं)। सामयिक राजनीति के दबाव के कारण ही यही स्थितियों के ज्योरे भाग्य है।

इन कविताओं में कविता के परम्परागत स्वरूप, आन्तरिक अनुसामन, और मण्डन की भाषा, शिल्प और कविता की बुनावट के स्तर पर तोड़ने की कोशिश की गयी है। इन कविताओं का बदला हुआ मुहावरा अभिव्यक्ति की छटपटाहट तो सूचित करता है पर कविताओं में यह मुहावरा संज्ञात्मक रूप नहीं पा सता है। यह अभिव्यक्ति-रूप कथ्य के सम्प्रेषण में सहायक नहीं है। इनमें कवि की कविता धारणाएँ और वस्तु है। अतिरिक्त कविताओं में, परम्परागत के स्तर पर, सामान्य कथन हैं या सूचनाएँ दी गई हैं।

इन कविताओं में सामान्य शब्दों का प्रयोग है। इन शब्दों में निहित शक्ति यहाँ स्फुट नहीं हो पायी है। प्रस्तुत शब्द किसी नए अर्थ-सन्दर्भ से स्फूर्त नहीं हैं। कहीं-कहीं तेज व्यंग्य अवश्य हैं। भाषा प्रायः 'लोग लोग भार तमाम लोग' के ढंग की सीधी और सपाट है।

दूधनार्थमिह भी कविता की दक्षियानुस और परम्परागत धारणा को नकारते हैं पर वे रहते कविता की जमीन पर ही हैं। उनकी कविता की नूतन परिवर्तना के पीछे परिवर्तित भाव-बोध हैं

यह वो कविता नहीं है

यह केवल खून-भरी चमड़ी उतार लेने की तरह है

यह कोई रस नहीं

जहर है—जहर

इस रचना-दृष्टि के कारण ये कविताएँ बोध के स्तर पर पिछनी कविताओं से अलग जा पड़ती हैं। कलागत और शौकान्त में जहाँ व्यक्ति के अकेलेपन के बोध और मृत्यु-सन्नाह का चित्रण है वहाँ दूधनार्थमिह के काव्य में (अपनी शताब्दी के नाम) अकेले न हो पाने की करुण नियति का, भारतीय मानस में व्याप्त 'केमल' के सन्दर्भ में चित्रण है। यह मही है कि इस 'केमल' और इसमें पड़े हुए व्यक्ति की करुण-नियति का चित्रण मरुट की कुछेक कविताओं में ही है। 'यह रस नहीं, जहर है,' 'छद्मीसत्री वर्षगांठ पर', 'मृत्यु', 'उठो न ! ए मुवह', 'जन्म', 'हल मेरी धरती', आदि कुछ ऐसी कविताएँ हैं जिनमें भारतीय मानस के अनुभव में व्याप्त 'केमल' और 'कान्फ्यूजन' की मार्मिक अभिव्यक्ति हुई है। कुछ सत्ताचारी हैं जो हमारी छायाँ पोती कर देते हैं, फिर इन्जेंट कर लेते हैं। हमारी हड्डियों में छेद कर देते हैं, फिर उम पर प्लान्टर बाँधते हैं। वे अकेले कमरों में विजली के बोर्डे सटकारते हैं और बाहर गते मिल लेते हैं। वे क्रूर और घादम हैं, मर्यादारी और नवजागृत हैं। और सारी की सारी जनता सूखे काठ के मानिन्द खड़ी है मूढ़ावे और उसके लहू की एक्-एक् बूद मुकुट में तुल सी जाती है। एक सन्नाटा है और इसी में कवियों और कलाकारों के लिए मनेटोरियम खोल रहे हैं, सन्तों और महात्माओं के लिए पागलखाने और अर्द्ध विभिन्नों के लिए राजगढ़ियाँ। कवि को लगता है जैसे वह 'अगियारे के गृन्थ में बाहें फैलाए, मौन के भयानक, काले मेहराबी जबड़े से गुजर रहा है' और 'चुपचाप उजाने के चियड़े बीन रहा हूँ।' मृत्यु के मन्त्रान और बोध की इससे अधिक प्रामाणिक अभिव्यक्ति क्या हो सकती है ? इन पंक्तियों में गहरा मानवीय सम्पृक्ति है और इसी अर्थ में कवि अकेला नहीं हो पाता है। उसे लगता है जैसे वह में मुराव हो गया है और भारतीय प्रजातन्त्र एक दकोमता है जहाँ धीरे धीरे मुलगने जाने का एहसास उसे है। 'हल मेरी धरती' में इस एहसास की, अत्यन्त तीव्र व्यंग्य के जरिये, गहरे स्तर पर अभिव्यक्ति है। सभी कुछ टूट चुका है। बिन्दुओं के नाम पर सिर्फ एक चौख बची है।

जिन्दगी के नाम पर एक चीख—

हम जिन्दा हैं, जियेंगे । भीतर एक चिता चूर-चूर
उठो न । मैं हूँ, भकेला बहा हूँ

(उठो न । ए मुबह)

यह चीख जिन्दगी की, जिजीविषा की चीख है । इन कविताओं का भाव-बोध और मूल्य बोध नितान्त प्राधुनिक है । हाँ बड़ी स्थलों पर इन कविताओं की भाषा पुरानी है, 'टोन' और मुद्रा रोमैटिक । संग्रह के शुरू की बहुत सी कविताओं और कुछ अन्य मूल्यवान् कविताओं में भाषा की बन्दिश पुरानी और मुद्रा रोमैटिक है । इस कमी को पूरा करने की कोशिश करती है उनकी विशेषणपरक सौन्दर्यात्मक भाषा । नग्ने-नग्ने विशेषणों या विशेषण निर्भर विम्बों के द्वारा कवि ने अनुभव सम्प्रेषित किए हैं । 'अधी उदासी' भेड़िया हिफाजत, हूफते बाराह भकौरे, बिशुकी बादल, प्रांगु नयन, रेशमी लिवास और खखार दिल, ऐसे ही कुछ उदाहरण हैं ।

सन् ६७ की कविता में जूझते हुए इतना स्पष्ट हो जाता है कि यह कविता सम्बन्धी छानने लगा कर 'अन्वेष' और अन्वेष-दल के कवियों से बहुत आगे बढ़ पाई है । श्रीकान्त वर्मा, बैलास वाजपेयी, रघुवीर सहाय, दूधनाथसिंह का काव्य समकालीन सदर्भों से जुड़ा हुआ है । इन में प्राधुनिकता से सश्लिष्ट होने की छेष्टा लक्षित की जा सकती है । राष्ट्रीय और राजनीतिक परिवेश की चेतना के विभिन्न स्तर इनके काव्य में हैं । अस्तित्व-संकट की गहरी संवेदना भी इन कवियों में है । तत्परवाह ढंग से कथन की प्रवृत्ति सभी में समान रूप से भले न हो, एक अनौपचारिक भंगिमा और भाषा शिल्प का अन्तर रूपान्तर, प्रायः, सभी में मिलेगा । पर इन कविताओं से कुछेक खतरों की भी धारणा है । एक, कविता वही सामयिक बोध की अभिव्यक्ति मात्र न रह जाय । कला की मांग है कि सामयिक बोध प्राधुनिक बोध में सन्नान्त हो । दूसरे, कविता में एक प्रजीव 'मिनिसिस्म' की प्रवृत्ति पनप रही है जो कविता और जीवन दाना को भुटाने पर तुल्य है । तीसरा खतरा है कविता को पत्रकारिता के स्तर पर ले जाने और कविता में वक्तव्य देने का । ऐसी कविताओं में भाषा एकदम सपाट हो जाती है, मुहावर सूचनात्मक या भरपनात्मक बन जाता है और शिल्पहीनता काव्यहीनता की दृढ़ छूने लगती है । चौथे, काव्य-भाषा में 'रेटरिक' और व्यानवाजी के तत्त्व धरा रहे हैं जो कविता के लिए घातक हैं । इस से कविता में अनावश्यक विस्तार और छद्म आया है ।

विकल्प का संकट और तनावपूर्ण मुहावरा

आज की कविता समकालीन संकट से जड़ी हुई कविता है। जीने की शक्त और सार्थकता के प्रश्नों ने मनुष्य को जिन चुनौतियाँ और अस्तित्व की खोज की हुई बेलास स्थितियों से भिड़ा दिया है, उन्हीं से यह संकट पैदा हुआ है जो आज के प्रत्येक संवेदनशील व्यक्ति का संकट है। यह बाहर का हो नहीं, भीतर का भी संकट है बल्कि बाहर के संदर्भ में भीतर का ही संकट है। रोज़ खोदियाँ उतरती हैं मगर नरक छतम नहीं होता। इस संकट की अभिव्यक्ति कविता में कई रूपों और स्तरों पर होनी रही है और आज भी इसे कविता के घरातल पर पहचानने की कोशिश जारी है। लीलाधर जगूड़ी की कविताएँ (कविता-संग्रह नाटक जारी है) संकट की महत्व जानकारी देने के बजाय, संकट की पहचान कराने वाली कविताएँ हैं।

इन कविताओं में जगूड़ी ने आज के मनुष्य की हालत और उसके संकट की अभिव्यक्ति मध्यवर्ग के एक घरेलू, औसत आदमी के चरित्र और मानसिकता को ध्यान में रखकर की है। यह आदमी कुटुम्बदारी निभाहता हुआ मामूली घरेलू आदमी है जो धाव और पोडा डो रहा है, जिसके लिए घर सबसे बड़ा बोझ हो गया है, अपने को तोड़ने के अलावा जिसके पास कोई नारा नहीं है और आज़ादी के बाद देश भक्ति, जिम्मे के कंधे से झिर, टिकाकर सो गई है। वह हर तरह की नैतिकता और राजनीति के विरुद्ध हो गया है। आम आदमी की स्थिति कुछ और निरीह हो चुकी है : 'कूटकर जो अलग रख दिया गया / और जो बेहद किचर मिचर है / मैं उसे जहाँ से

भी उठाता हूँ / नाटक से बाहर निवासने के लिए / यह वहाँ सा पिसल जाता है / इसकी कोई तस्वीर नहीं बन सकती / यह भ्राम आदमी का सिर है। इस भ्राम आदमी की हालत के लिए कवि ने व्यवस्था और शोषण की पद्धतियों को जिम्मेदार ठहराया है। मैं भी तुम्हारे साथ उसी जगह में हूँ / जहाँ एक चढ़ता है और दूसरा उतारता है / बाँत के नीचे।

यह भ्राम आदमी ही इन कविताओं की धुरी है। इस आदमी की भ्रष्ट और विधटित स्थिति से ही इन कविताओं का प्राथमिक दोष और रचना सम्भव हो सकी है। पेट और प्रजातंत्र के बीच यह आदमी दरार की तरह खड़ा है। प्रश्न हो सकता है कि क्या कवि की स्थिति वा मात्र चित्रण अभीष्ट है? क्या स्थिति कवि के लिए 'चरम' या 'अन्त्य' है या उसने प्रति प्रतिरोधात्मक रूप या नजरिया भी है? इस सम्बन्ध में कवि की दृष्टि दुविधापूर्ण और परस्पर विरोधी है। एक ओर प्रतिरोध और मर्षण का रूप है : अमर्यादित होना / पाप मुक्ति के लिए / अनिवार्य प्रार्थना है या लेकिन अमर्यादित होना / फिर से सही होने के लिए अनिवार्य प्रार्थना है तो दूसरी ओर मर्षण की भाषा में बड़बड़ाना है जो न क्रांति होता है/तनजरिया न विचार, एक ओर कवि की व्यवस्था में तोड़ने की छट पटाहट है। किस जगह से उभरे यह व्यवस्था। किस तरह तोड़ूँ कुछ / कि खंडित भाषा एक भावति मने ता दूसरी ओर उदासीनता और पराजित भाव, ये सब सतम करो। और योंही पड़ा रहने दो / चरित्र। समाज और खाली गिलास, एक ओर क्रांति में विश्वास है तो दूसरी ओर मुख्य बायर की भूमिका। प्रतिरोध और पराजय के इन परस्पर-विरोधी रूपों के कारण कवि का कोई 'स्टैंड' नहीं बन पाता। इसका एक मुख्य कारण है कवि द्वारा चालू मुहावरों में रचना करने की सुविधा का उपयोग। जगूड़ी की कविताएँ, चालू मुहावरों के कारण ही एक-सा प्रभाव नहीं छाड़ती या उनसे कविता का घपना एक माहौल प्रकट हो जाता है। इनसे स्थितियों की विमर्श और विडम्बना की अभिव्यक्ति में बाधा पड़ी है। कवि जहाँ नहीं इन मुहावरों से मुक्त हुआ है, विमर्श या विडम्बना उनागर हुई है : तो फिर आगे / तमाम चीजों के विरुद्ध प्रार्थना-पत्र लिखें / और प्रमाण-पत्र बिना दिखाकर बिकें।

कवि जब स्थितियों के प्रति घपना मरोकार बतलाने के लिए एक ठोस राज-नीति, आर्थिक और सामाजिक मदर्भ के प्रति सम्बोधित हो जाता है। (मुझे ज्ञान ने नहीं निर्वाचन ने मारा है X X X मुझे ज-म नहीं तो करी बसेली) तो उगरे लिंग काव्य-रचना के दो ही रास्ते रह जाते हैं। एक यह कि परिवेश के दबाव को रचनात्मक स्तरों पर न सह पाने के कारण सीधी-सीसी बड़बोली अभिव्यक्ति या नितान्त निजी दंग का उत्तेजक मुहावरा। दूसरे यह कि परिवेश की धट्टता का गहरे वैचारिक स्तरों पर विरोध और उगम उत्पन्न मानसिक संवेदनाओं की बेबाक अभिव्यक्ति। इन दोनों रास्तों के घपन-घपने सतरे हैं। जगूड़ी ने दूसरे

रास्ते को अपनाता है और धारणाओं, सामान्यीकरणों में उलझ जाने का खतरा उठाया है।

इन कविनाम्रा के रचनानेत्र पर बात करना भी जरूरी है। इस मस्रह की १५ कविनाम्रा में स अधिकांश कविताएँ लम्बी हैं। लम्बा है लम्बी कविता जगूडों के लिए एक काव्यगत अनिवार्यता है। उनकी काव्य-सदृशता अनेक सदस्यों प्रसंगों का समेटती हुई, काटती-पीटती और स्पानरित करती हुई चलती है और कविता अनायास लम्बी हो जाती है। ये जवरन विस्तार पाई हुई लम्बी कविताएँ नहीं हैं बल्कि इतम गहरा सज्जनान्मक आवेग है। कवि न लम्बी कविता लिखने की अपनी एक साम शैली विकसित की है, इतम मन्दह नहीं। इन लम्बी कविनाम्रा के बाग़े में जो सवाल उठा है वह इनका साम रचनात्मक तरीके का लकर है। पहली बात जिसकी ओर ध्यान जाना है वह है इन कविनाम्रा के विन्यास में तुक-प्रयोग। तुक के प्रति अनिश्चित मोह और आग्रह का कारण इन कविनाम्रा में अनावश्यक चमक और उत्तेजना पैदा हुई है भाषा के पीछे शब्दों को दौड़ाता रहता हूँ / साइ की तरह / कर्म मैं भी करता हूँ / काइ की तरह। इस तरह की तुकों का प्रयोग जगूडों की लगभग प्रत्येक कविता में मुनिश्चित ढर्रे के रूप में हुआ है। उनकी अन्य मुक्ति यह है कि वे कविता के वाक्य-विन्यास में दो मुख्य दिग्गज वाली पंक्तियों के बीच तीन चार पंक्तियाँ रख देते हैं जैसे 'कुछ लोग रोप को गलन समझते हैं और 'मारे देग को गलन समझते हैं' के बीचो-बीच वे चार पंक्तियाँ रख देते हैं अपनी बग़ारों का घेरा / पड़ोस की तितली का फेरा / अवस्था की घास / उसडो हुई कीलें/उगाइ मांगती / घँसती / उग आयो / चुभ आयो / आस पास। कवि का धारणात्मक पंक्तियों के बीच में दो या चार या छ पंक्तियाँ रख देना है जो धारणा के स्तर पर माचने वाले को वास्तविक विडम्बनापूर्ण स्थिति को उजागर कर देती हैं। एक अन्य बात भाषा के सम्बन्ध में— कवि की भाषा में एक प्रतीकात्मक 'कब' है जिसने जानीप मस्तरों के अवशेष स्मृति-चिह्नों को उठाने हैं। अच्छा लगता है पत्तों का प्रबस भरना ? झेंपे मे कुंवारी कोलों का भरना ? रोशनो की नयी नयी टहनियों पर / स्याह पछो का बँटना ? अच्छा लगता है एक मरे हुए साँप को लेकर बोन का बजना ? जगूडों भाषा को उसके अपने व्यवहार में dislocate या distort नहीं जान दे। वे उस शिल्प-भाषनों से dislocate या distort करत हैं। यही कारण है कि कवि के मनानान्तर, भाषा को नए सिरे से सज्जनान्मक रूप में व्यवहार करता हुआ नहीं दिखा सका है।

जगूडों की कविताएँ अनुभव (वाद) की कविताएँ नहीं हैं। इनमें अनुभूति का रोमानी, नाबुह रूप नहीं है। इन अनुभूति को विचार ने परिभाषित और विश्लेषित किया है जिसने अनुभूति के नए 'पैटर्न' बने हैं। बाह्य मायामें से सौधे-बीधे टकराने और अन्तर्माय से उनकी सगति-अनगति की खोज के निल-सिने में अनुभूति और विचार का जो ददना हुआ रिश्ता जरूरी है वह इन कविनाम्रा

में है। इनमें व्यवस्था का विरोध, भावात्मक या उत्तेजक मुहावरों में न होकर ऐसे विचार पर टिका है जिससे मानव स्थितियों का बोध हो सके और उस विकल्प की ओर इशारा भी जो स्थितियों के आमने-सामने होने पर बचता है, क्योंकि हर मकसद के बाद/सामोश आदमी का सकट समझ का नहीं/विकल्प का है।

×

×

×

जगदीश चतुर्वेदी के कविता-संग्रह—इतिहासहता की कविताओं के सम्बन्ध में सरलतापूर्वक कुछ भी कह पाना कठिन है। कवि की रचना-प्रवृत्ति को जानने के लिए कवि के रचना-संसार को जानना जरूरी है। इन कविताओं को पहली नजर में देखने से ही इस संसार का एहसास हो जाता है। यह एक भयावह, आतंकपूर्ण संसार है—एक यंत्रणा है जो लम्बा आकार लेकर ऊँट की भाँति उसके पास / लेट जाती है / आम आदमी उसका सम्बन्ध गलत की दुकान से जोड़ता है / पर वह बीरियत से—और धीरे धीरे यह संसार अपनी असलियत खोलता चलता है—बोरियत एक जोक है—जोक एक आकर्षण और सभी प्रकार के आकर्षण जगती मकाइयों के जैसे और

उसने आकर्षणों से भाग कर एक

सुरंग में अपना डेरा जमाया

दीमकों के एक झुंड ने उसे वहाँ पा लिया

और वह सुरंग छोड़ कर बाहर भागा

वह प्यारे और सुभावन मूल्यों के संसार से दूट कर भयाक्रान्त स्थितियों में जीने के लिए अभिशप्त हो जाता है

मैंने एक कबूतर पाला है जो हमेशा नाचता रहता है

एक बाली विल्ली को उसे सोप कर

मैं भयभीत बातें आँखें देखना चाहता हूँ

उसे लगता है कि उसकी सभी अभिजात, सभी पहचान डूब गयी है और उसने जीवन का कोई प्रर्थ नहीं रहा। उसे लगता है कि वह बूढ़े सपे-सा अपनी मृत्यु की बाट देख रहा है। 'वर्षों से एक भयावह धज्जदा नाम होते ही नाट देता है नींद की खाँव'। इस तरह भय, प्रक्षेपण, व्यथ होते जाने की प्रक्रिया और मृत्यु का एहसास इन कविताओं का केन्द्रीय बोध है और इस बोध को कवि ने आत्मव्यात्मक प्रसंगों से गहराया है—जिन्दगी के निरन्तर निजी प्रसंगों को कविता में गूँथ कर। निजी प्रसंगों का कविता में सुजन भी हो सकता है और उनका निरा इस्तेमाल भी। काव्य-रचना का यह तरीका अगर निजी व्याख्यात्मकता तक सीमित रहता है तो वह छापरी के पन्नों से अधिक या 'वेम-हिस्ट्री' से बढ़ कर, कविता के पक्ष में कोई महिमियत नहीं रख सकता। यह तरीका अगर भीतर घुमड़ते भय और आतंक का, विसंगति और विडम्बना का यानी संपूर्ण भीतरी घराजबता और जटिलता का एहसास करा पाता है तो यह कविता की सार्थकता के लिए काफी समझा जाना चाहिए। कवि ने इन प्रसंगों को

निजी बाह्यात्मकता को आन्तरिक अर्थ दिया है। वह उन स्थलों पर सफल है जहाँ वह उस यातना को उभार सका है जिसे भोगने के लिए वह अभिशप्त और अकेला है। पर, ध्वज और विडम्बना के माध्यमों के प्रति उदासीन रहने के कारण कवि व्यक्ति-मन को समस्त जटिलता और यातना के विविध रूपों को उजागर कर पाने में असमर्थ रहा है।

इतिहासहता की कविताएँ एक आक्रामक चरमता को छूती हैं। यह आक्रामकता न तो किसी ठोस बाह्य व्यवस्था को मश्वोहित है न उसे निराशा बनाती है। यह न किसी राजनीतिक तंत्र के प्रति आक्रोश उड़ेलने वाली आक्रामकता है और न निर्मम सामाजिक व्यवस्था को झटका देने वाली। कवि का दावा है कि उसने अतीत को काट दिया है। बेदर्दी के साथ और राशनी और हवा और इन्तज़ार इन सब बानों की निरर्थकता का उसे पता चल गया है। निष्ठा और धर्म के ढोंग में वह जिन्दा नहीं रहना चाहता और प्रेम जैसे अभिशप्त रोग को मुट्ठी में भरकर आग में भोके देना चाहता है, वह विनाश चाहता है, क्योंकि बीड़ों से मानव पिंडों के लिए उसके मन में कोई दया नहीं। प्रेम करना उसके लिए एक मामूली चीज़ है चाहे वह देश से हो, या प्रेमिका से। राष्ट्रीय झड़ो और भेड़ा सी बड़ती प्रेमिकाओं को किसी घघरे कुएँ में ढकेल कर वह लम्बी नौद निकालना चाहता है। यही नहीं, वह इतिहास का प्रत्येक चिह्न नकारना चाहता है और तमाम लोगों के सामूहिक निधन का इन्तज़ार कर रहा है। कवि के इन नकारात्मक और ध्वंसपरक वक्तव्यों के पीछे क्या सचमुच कोई दृष्टि है जो मनुष्य की मौजूदा हालत से जूझती हो? अतीत, परम्परा, धर्म, निष्ठा, प्रेम, देश का निषेध कविना की वक्ति चढ़ाय गिरा क्या रचनात्मक जमीन पा सका है या एक भावमुद्रा के आम्फलन के रूप में व्यक्त हुआ है? ध्वंस और अस्वीकार या निषेध एक गैर रामाटिक भाव है पर यहाँ यह भाव कविता में चरितार्थ नहीं हो पाया है और न किसी तिलमिला देने वाली स्थिति से अपना सरोकार जता सका है। ये कविनाएँ समकालीन स्थितियों में साभेदारी का एहसास न दे कर, कुछ ऐसा आभास देती हैं कि कवि स्वयं को उन स्थितियों से ऊपर या बड़ा या असम्पृक्त जता रहा है

धर्म के नाम पर जोवित हैं चंद नुचे हुए स्तन
और उनकी सेवा में निमग्न है पूरी की पूरी शताब्दी
सारा देश
केवल मैं नहीं

वैयक्तिक अहंकार की यह मुद्रा स्थितियों को न सहो सहम और न शकल ही पाने देती हैं। और यही जगदीश चतुर्वेदी की कविताओं के सम्बन्ध में सर्वाधिक महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि क्या आश की मानव-स्थिति या नियति से इनका कोई सम्बन्ध जुड़ता है? जब पढ़े हुए देश और मनुष्य के लिए स्पन्दित हो सकने की क्या कोई गुंजाइश रह गयी है? कवि कहता है—मुझे प्रेम नहीं चाहिए, मुझे धर नहीं चाहिए, मुझे

यस नहीं चाहिए ? मुझे केवल एक अनिश्चित घड़ी में / घनापास पा गया एकांत चाहिए और उसके पास मँडराता / एक बूढ़ा सर्प / मैं उस सर्प की लोह में रहना चाहता हूँ / और बाघी के भुतहे एकांत से जहर बटोर कर / तमाम देश के निर्धोष प्रकपन में हलचल चाहता हूँ । मैं मात्र एक, लण्डन का भुतहा एकांत चाहता हूँ— मात्र एक विद्यावान् निस्मदह, भ्रष्ट परिवेश के प्रति तीव्र आश्रय का भाव यही व्यक्ति मन व गहर स्तरों पर व्यक्त हुआ है । जगदीश की कविता में भ्रष्ट परिवेश की कोई ठाम उपस्थिति नहीं है बल्कि यह परिवेश और वैयक्तिक अर्थ में ह्यान्तरित हो गया है जहाँ समाज, सृष्टि और इतिहास में कोई सरोकार नहीं रह जाता । इसी लिए जो क्रूर और आक्रामक रवैया अभिनयार दिया गया है, क्या उसे ऊँच और भय में निश्चात पाने का एक तरीका माना जा सकता है ?

मध्यम बड़ी दिक्कत यह बनता है कवि का काव्य-मुद्रावरा जो अनावश्यक रूप में मुखर है । कविता में तनाव या जटिलता का व्यक्तिकरण का यह रास्ता नहीं हो सकता कि भाषा को अविश्वसनीय अनिश्चयों के रूप में व्यक्त किया जाए और शब्दों में हवा भर कर उन्हें गुब्बार की तरह उड़ने की छूट दे दी जाए । भाव का यह स्फीतिकरण कविता के हित में नहीं होता और अगर इसके साथ कथनगत स्फीति भी आ जुड़े तो कविता, वाक्पूजक सभी कलात्मक उपकरणों के, सफल नहीं सकती । जगदीश के काव्य-मुद्रावरे की यह स्फीति इस बात का प्रमाण है कि ये कविताएँ स्नातुविक उत्तेजना में लिखी गई हैं

हट जाओ मेरे सामने से जमा हुई भीड़

हट जाओ मेरे सामने से अस्वस्थ औरतों

सम्बोधन की यह मुद्रा मारी स्थिति को एक मपाट धरातल पर ल घानी है और एक तनावहीन शाब्दिक तनाव में विलीन जाती है । गौर करने की बात है कि इन कविताओं का यह मुद्रावरा अनिवार्य रूप से उपमान निभर, प्रतीकात्मक और विम्बवर्मी है । वन्य-जगत् से प्राप्त उपमान, प्रतीक और विम्बगत मामूरी भीतरी हलचल और पव-राहट का बोध कराने के लिए लाई गई है । जगदीश चतुर्वेदी के काव्य की भाषिक संरचना में ये उपमान प्रतीक और विम्ब कविता के घातक स्तरों में जुड़े हुए हैं । भाषा की साधन, अत्यवस्थित या अस्त-व्यस्त करने की ऐसी प्रवृत्ति यहाँ नहीं है जिनसे अर्थ के अन्तःस्तर उद्घाटित हों । यह भाषा प्रतीक और विम्ब को काव्य-भाषा के एक अनिवार्य माध्यम के रूप में इस्तेमाल करती है और उसी हद तक अर्थ प्रसार करती है ।

वहखाल, जगदीश चतुर्वेदी की कविताएँ कवि की एक प्रलय और विविष्ट पहचान दोनों हैं । यह पहचान कवि के नितान्त निरी और विविष्ट मुद्रावरे में बनी है । इस मुद्रावरे से प्रमहमन हुआ जा सकता है, रचना-स्तर पर उसके कारण जा दरारें पड़ी हैं, उनकी गौर इनारा दिया जा सकता है, पर इस मुद्रावरे की विविष्टता

से इकार नहीं किया जा सकता। यह मुहावरा घोर वैयक्तिक सदभों, प्रसंगों और सनको को छूता हुआ जिस भीतरी ससार से साक्षात्कार कराता है, उसे सामने रखे बिना इस का लेखा-जोखा नहीं किया जा सकता।



समकालीन
रचना-संदर्भ

२

कहानी

स्वतंत्रता परवर्ती हिन्दी कहानी

किसी भी देश के लिए स्वतंत्रता (प्राप्ति) महज एक घटना नहीं होती यह उस देश के लोगो की अदम्य मुक्ति-कामना, सघर्ष और सामूहिक चेतना का प्रतिफल होती है। स्वतंत्रता के पीछे एक सवे सघर्ष का इतिहास रहता है और यह सघर्ष उस देश की मानसिकता को एक नया अर्थ और आयाम देता है। स्वतंत्रता वस्तुतः, एक बुनियादी मूल्य है जिसके आधार पर समस्त नैतिक, सांस्कृतिक और मानवतावादी मूल्यों की इमारत खड़ी है। भारतीय स्वतंत्रता की लड़ाई स्वतंत्रता को एक मूलभूत मानवीय मूल्य मान कर ही लड़ी गई थी और इसी कारण मानवतावादी मूल्यों से इसका विशेष सरोकार रहा था। इससे एक नई भारतीय मनोदृष्टि विकसित हुई थी जिसकी अभिव्यक्ति साहित्य में, कई रूपों और स्तरों पर हुई—कहीं मानवीय, सांस्कृतिक मूल्यों के प्रति गहन निष्ठा की भावना के रूप में, कहीं सामाजिक आर्थिक स्थितियों, समस्याओं के प्रति जागरूकता के रूप में, कहीं वैयक्तिक-सामाजिक घरातलों पर यथार्थ और स्वप्न के सामंजस्य के रूप में और कहीं सबको की सतह पर आदर्श और यथार्थ की द्वंद्वपूर्ण स्थितियों की अभिव्यक्ति के रूप में। स्वतंत्रता-प्रेरित इस मनोदृष्टि ने साहित्यिक चिंतन और बोध को, निश्चय ही, बड़े गहरे में प्रभावित किया। इससे उस जमाने की एक नई साहित्यिक अभिरुचि निर्मित हुई जिसके आधार पर स्वातंत्र्य-मूल्यों और सामाजिक प्रतिमानों को अपेक्षाकृत अधिक प्रतिष्ठा मिली।

स्वतंत्रता प्राप्ति से इस अभिरुचि को पुनः एक नया सत्कार, सदम और परिदृश्य मिला जिससे एक नई साहित्यिक चेतना का प्रारंभ हुआ। स्वतंत्रता के बाद

के चार-पाँच वर्षों में इस चेतना का कोई स्पष्ट रंग रूप नहीं बन सका था, पर जैसे-जैसे स्वातन्त्र्योत्तर स्थितियों का यथार्थ सामने आता गया वैसे-वैसे नई चेतना का स्वरूप भी प्रत्यक्ष और प्रखर होता गया। दरअसल, किसी बड़ी घटना का साहित्य पर सीधा और तात्कालिक प्रभाव नहीं पड़ता। यह प्रभाव साहित्य पर धीरे-धीरे पड़ता है और साहित्यिक दृष्टि का अंग बनता है। ऐसा नहीं होता कि इधर घटना घटी और उधर परिवर्तन शुरू। होता यह है कि इस प्रकार की घटनाएँ साहित्य को विचार, चिंतन और संवेदना का एक नया सदर्भ दे देती हैं। नई साहित्यिक चेतना के पीछे यह सदर्भ विशेष रूप से कार्य करता है। यह आकस्मिक नहीं है कि आज़ादी के बाद ही हिन्दी में नवलेखन के रूप में नया साहित्यिक उन्मेष आया। नई कविता और नई कहानी इसी साहित्यिक उन्मेष की सूचक हैं।

स्वतंत्रता के बाद कहानी को, सुविधा की दृष्टि से, दो खंडों में विभाजित किया जा सकता है—सन् १९४७-६० तक की कहानी और १९६०-७० तक की कहानी। सन् १९४७-५० के बीच लिखी हिन्दी कहानी का कोई एक वैश्वीय बोध और चरित्र नहीं है। इसमें अजीब प्रकार के विरोधाभास हैं। लगता है आज़ादी के बाद के तीन-चार वर्षों में कुछ भी विशिष्ट नहीं लिखा गया। ये कुछेक वर्षों बाद की कहानी के लिए खाद बनते गए। जो प्रगतिवादी विरम की, मनोवैज्ञानिक ढंग की, मध्यवर्ग के आदमी की चालू कहानियाँ इस बीच भी लिखी जाती रही। सन् ५२-५३ की कहानियों में ही, सर्वप्रथम, मानवीय दृष्टि का सस्पेंस दिखाई देता है। चीजों को देखने-पहचानने की यह दृष्टि नए सदर्भों को देन थी। यह दृष्टि मानवीय मूल्यों के पुनर्मूल्यांकन की थी जो बाद में, यानी सन् '५६ में नई कहानी आन्दोलन के प्रारम्भ होने के साथ मनुष्य को उस के परिवेश में अन्वेषित करने वाली दृष्टि बनी। इस दृष्टि ने जीवन-व्यथार्थ के बोध और अभिव्यक्ति की संपूर्ण प्रक्रिया को ही बदल डाला।

यह दृष्टि नई कहानी को पुरानी कहानी से अलगती है। पुरानी कहानी में जहाँ विचार या धारणा अथवा सिद्धांत विशेष या सामाजिक न्याय की कोई प्रभूत-सी स्थाना रचना पर हावी होने लगती थी वहाँ नई कहानी ने विचार या धारणा या सिद्धांत विशेष की अपेक्षा अनुभूत सत्य या भोगे हुए यथार्थ की कहानी में ग्रहण किया और अनुभव की प्रामाणिकता पर बल दिया। इस से नयी कहानी जैनेन्द्र और 'अज्ञेय' की कहानी कला से भिन्न हो गयी—और जीवनानुभवों की अभिव्यक्ति का माध्यम बनी। मनुष्य का अपने परिवेश से एक नया रिश्ता कायम हुआ और इस रिश्ते के भिन्ना-भिन्न पहलुओं और रूपों को इस में उजागर किया गया। पुरानी कहानी में जहाँ बाह्यदा एक 'प्लॉट' और चरित्र चित्रण का प्रयास रहता था वहाँ नई कहानी में 'प्लॉट' और चरित्र की जकड़वदी नाफी हृदय तक कम हुई।

नई कहानी में मूल्यगन विघटन या सन्नभण को पारिवारिक या मानवीय संबंधों के स्तर पर व्यक्त किया गया है। साम्यन्या का सरन, सपाट, प्रत्यक्ष रूप जीवन

की विसंगतियों के सामने बेमाने लगने लगा था। इसीलिए नए कहानीकार ने परम्परागत सम्बन्धों के आगे प्रश्न-चिह्न लगाए और उन्हें नए कोण से देखने-समझने और अभिव्यक्त करने की कोशिश की। चौक की दावत (भीष्म साहनी), यही सच है (मंजु भंडारी), भविष्य के पास मंडराता अतीत (राजेन्द्र यादव) और मसबे का मालिक (मोहन राकेश) आदि कहानियों में बदले हुए सम्बन्धों के जटिल और सूक्ष्म रूपों का मार्मिक चित्रण हुआ है। चौक की दावत में माँ के प्रति पुत्र के सम्बन्ध और व्यवहार का जितना बेबाक चित्र खींचा गया है, वह इस से पूर्व की कहानी में मिलना दुर्लभ है। यही सच है कहानी भी स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के एक बिल्कुल भिन्न रूप को उजागर करती है। प्रेम कोई निरपेक्ष सच्चाई नहीं है, सापेक्ष सच्चाई है। निशीथ के प्रति उसकी घृणा प्रेम में बदलने लगती है और सजय के प्रति उसका प्रेम-भाव कृतज्ञता-भाव तक सीमित होने लगता है। उसके लिए निशीथ का स्पर्श भी सच है और सजय का भी। प्रेम-सम्बन्धों का यह चित्रण इस कहानी में अत्यन्त सहज ढंग से, सवेदनात्मक स्तरों पर हुआ है। भविष्य के पास मंडराता अतीत में भी सम्बन्धों के टूटने की व्याप्ति अभिव्यक्त है। पति पत्नी के सम्बन्धों में तनाव आ जाने से विच्छेद जरूरी हो गया। विच्छेद के अनन्तर पति की दारुण मानसिक अवस्था का आकलन इस कहानी में है। दाम्पत्य-प्रेम की अर्थहीनता तो उसने समझ ली, पर बच्ची के लिए अपार स्नेह से उद्बलित अपने हृदय की कैसे समझाये? लेखक ने सम्बन्धों में व्याप्त हो जाने वाली इस विवक्षितता या पीड़ा की अभिव्यक्ति करण-मानवीय सस्पेंशों द्वारा की है। मसबे का मालिक देश विभाजन के विषय पर लिखी हुई एक महत्त्वपूर्ण कहानी है। इस में मानवीय सम्बन्धों की पीड़ा, करुणा और क्रूरता एकबारगी साकार हो उठी है। इस कहानी में, ठोस परिवेश के आधार पर, नयी-कहानी की मानवीय दृष्टि उजागर हो सकी है। खोई हुई दिशाएँ (कमलेश्वर) कहानी में अजनबीपन और अकेलेपन को तोड़ने के लिए अतीत के प्रेम-सम्बन्धों को पड़ताला गया है। स्व की पहचान के लिए गहरी छटपटाहट इस कहानी में अभिव्यक्त है और इसी से यह कहानी विशिष्ट बन गई है।

नयी-कहानी के अन्तर्गत सन्नत मन स्थितियों को विशेष रूप से उजागर किया गया है। जैसे कृष्ण बलदेव वंद की कहानी मेरा दुश्मन और मोहन राकेश की कहानी एक और जिन्दगी में। मेरा दुश्मन कहानी जटिल और उलझी हुई मनःस्थिति को, सघे हाथों से, कलात्मक सूक्ष्मता से उभारती है। एक और जिन्दगी में व्यक्ति की सन्नत मनःस्थिति का चित्रण है। उसे लगता है जैसे वह जी न रहा हो। क्या यही वह जिन्दगी थी जिसे पाने के लिए उस ने बर्षों तक अपने से सघर्ष किया था? यह चित्रण यहाँ, दाम्पत्य सम्बन्धों की जटिल स्थितियों के विवरणों के सहारे है। ये विवरण फालतू नहीं हैं, बल्कि मन स्थिति को गहराते हैं। कहानी में प्रयुक्त सवेदनात्मक बिम्बों और विवरणों में एक सहज सतुलन है।

नई कहानी आंदोलन के दौरान जहाँ शहरी जीवन के यथार्थ का चित्रण हुआ है। वहीं ग्रामीण के यथार्थ की भी बड़ी प्रामाणिक अभिव्यक्ति हुई है। अनुभव की प्रामाणिकता को केवल शहरी सदस्यों तक सीमित रखने वाले नए कहानीकार के लिए ये कहानियाँ एक बहुत बड़ी चुनौती हैं। फणीश्वरनाथ रेणु की कहानी मारे गए गुलशाम या तीसरी कसम में ग्राम-जीवन का बड़ा जीवत और सजीव चित्रण है जो ग्राम-जीवन की कुराण को उभारता है। इसी प्रकार मार्कण्डेय, शिवप्रसाद सिंह, रामदत्त मिश्र, लक्ष्मीनारायण लाल, शैलेश मटियानी की आधुनिक कहानियाँ अनुभव के एक अछूते ससार को उद्घाटित करती हैं।

नई कहानी आंदोलन के दौरान कुछेक कहानियाँ यों ही चर्चित कर दी गईं। इन कहानियों में नयापन या नई दृष्टि कुछ भी नहीं है। कमलेश्वर की राजा तिर-वसिष्ठा भोच अमरकांत की डिप्टी कंसवठरी कहानियाँ, शैली चमत्कार के बावजूद, पुराने ढंग की अत्यंत साधारण कहानियाँ हैं जिन की संवेदना प्रेमचंदकालीन है।

सन '६० तक आते आते नई कहानी रूढ़ सान्चो में, बड़े बंधाएँ अनुभूति-संदर्भों में ढलने लगी थी। जीवन यथार्थ का एक विलकुल भिन्न रूप सामने था और नई जीवन स्थितियाँ लेखकों के लिए चुनौती बन गई थी। इस चुनौती का सामना कहानी और सचेतन कहानी ने अपने अपने ढंग से किया। कहानी के व्याख्याताओं के अनुसार इस का सामना मूल्यों का नव-स्थापन करने से नहीं, मूल्यों की निर्भ्रम मृत्यु के प्रति तटस्थता बरतने और यथार्थ के स्वीकृत आधारों का निषेध करने से हो सकता है। सचेतन कहानी के व्याख्याताओं ने इस नई चुनौती का सामना करने के लिए जीवन-मूल्यों को एक नया परिप्रेक्ष्य देने पर बल दिया। उनके अनुसार सचेतनता एक दृष्टि है जिस में जीवन जिया भी जाता है और जाना भी जाता है। एक ही यथार्थ के प्रति ये परस्पर विरोधी प्रतिक्रियाएँ थीं। समकालीन कथा-रचनाओं पर इन दोनों दृष्टियों का प्रभाव देखा जा सकता है।

प्रश्न उठता है कि समकालीन यथार्थ क्या है और इसकी सर्जनात्मक अभिव्यक्ति किस रूप में हुई है? समकालीन यथार्थ को प्रगतिवादियों के समान, समाजवादी ढर्रे पर, किसी सुनिश्चित धर्म में परिभाषित नहीं किया जा सकता। यह यथार्थ अपनी प्रकृति में जटिल, गहन और बहुप्रायामी है। किसी एक विचारधारा पर निर्भर रह कर, इस यथार्थ को पकड़ा नहीं जा सकता। इस का धर्म यह नहीं है कि समसामयिक यथार्थ और बोध के लिए इन की कोई प्रासंगिकता नहीं है। प्रासंगिकता आज पढ़ने से भी भ्रमिष्ठ है पर, जब ये उस की मानसिकता और रचनाशीलता में इतना पुल मिल गई है कि उन की अलग अलग पहचान करना कठिन है।

समकालीन कहानीकारों ने भावनात्मक संघर्षों के दृढ़पूर्ण यथार्थ (मयी-कहानों में जिस का चित्रण हुआ है) की अपेक्षा महानगरीय सदस्यों में संघर्षों की विसंगति,

विहम्बना, जटिलता, तनाव और त्रास को तरजीह दी है। समकालीन लेखकों की सबधों की कहानियाँ मात्र सबधों की कहानियाँ नहीं हैं, इन सबधों में आधुनिक व्यक्ति भाग रहा है। पिता (ज्ञानरजन), सीधी रेखाओं का वृत्त (महीपासिह), दरार (वेद राही), चेहरे (सिद्धेश), अघे बायरे (सान्त्वना निगम) ऐसी ही कहानियाँ हैं।

इधर कुछ ऐसी कहानियाँ भी प्रकाशित हुई हैं जिन में सूक्ष्म, परतो में लिपटे हुए आदमी के उलभाव को मानसिक स्तर पर सन्नामित करने की कोशिश की गई है। ये कहानियाँ न उग्र हैं न सपाट। रोमानो-अरोमानी का भेद भी यहाँ आ कर खत्म हो जाता है। ये कहानियाँ सैद्धांतिक उहापोहों से मुक्त, कलात्मक आग्रहों के साथ, कहानी की मौलिक पहचान कराने की कोशिश करती हैं। यह कोशिश कहा तक सफल है या असफल, इसे कुछ कहानियाँ ले कर देखा जा सकता है। कारीनार्थसिंह की कहानी चोट में शहर के रेस्तराँ में बैरा का काम करने वाले सच्चा (ठाकुर) की मन स्थिति का चित्रण हुआ है। इस कहानी की संरचना और उसके कलेवर के भीतर से ऊपरी अर्थ के समानान्तर चलने वाले एक भीतरी अर्थ को व्यक्त करने की कोशिश की गई है। यह जरूर है कि कहानी में ऊपरी अर्थ का पलटा भारी पड़ता है और उस हद तक भीतरी बोध के संप्रेषण में बाधक बनता है। महीपासिह की कहानी भी कथा के कलेवर में से ही दुविधाग्रस्त मन स्थिति को सृजित करती चलती है। इसमें कोई एटी कथात्मक मुद्रा नहीं है बल्कि कथा की भीतरी संरचना कहानी को मानसिक स्तर पर खोलती चलती है। इसने न स्थिति का कथन है न चित्रण, केवल संवेदनात्मक संपर्क द्वारा पात्र की मानसिकता को उभार दिया गया है 'फिर रात में वह चौक कर जाग गया था। उसे लगा था उसका हाथ लम्बा होता जा रहा है और लम्बा होकर पास के विस्तर तक पहुँच गया है।' विजय मोहन सिंह की कहानी ऋषि गहरे मानसिक स्तरों पर चलती हुई कहानी है। कहानी की शुरू की पंक्तियाँ एक जटिल और अन्तर्विरोधपूर्ण मन-स्थिति को सामने रखती हैं—'मुझे साँस लेने में तकलीफ हो रही थी और मैं लगातार बुद्धिहीन होता जा रहा था। मैं वही हूँ—मैंने सोचा, लेकिन इस वक्त सिकुड़ कर बँचुआ हो गया हूँ। यह जरूरत के बाहर है। पर मैं हूँ, वही—साँस लेने की तकलीफ और मूढ़ता में डूबा हुआ।' यह मन स्थिति पूरी कहानी में फैलती है और कहानी की मूल संवेदना को निर्मित करती चलती है। श्वेणकुमार की कहानी असमर्थ मानसिक असामर्थ्य के एक रूप को उभारने की कोशिश करती है। कहानी के 'मैं' में बताओ को पाने के लिए जबरदस्त सलक में बावजूद वह उसे पत्नी की अनुपस्थिति में भी छूने का साहस नहीं कर पाता। इसका कारण है उसका हारा हुआ भीतरी ग्रहसास: 'दरअसल मेरे अन्दर एक ऐसा आदमी बँठा हुआ है जिसे मैं कभी यकीन नहीं दिला सकता कि वह हारा हुआ नहीं है। मैंने उससे काफी जिरह की है लेकिन उस हारे हुए आदमी को कभी आश्वस्त नहीं कर सका हूँ।' यह असमर्थता कहानी में मानसिक स्तरों पर खुलती चलती है।

महानगर में एक बड़े पैमाने पर हो रहे परिवर्तनों और यांत्रिकी और यन्त्र सभ्यता के दबावों को सातवें दशक के कहानीकार ने अनुभव किया है। उसके आत्म-जगत् पर इसकी गहरी छाप पड़ी है। उसने भयावह और आततायी बाहरी परिवेश को वही अपने भीतर रूपान्तरित होते हुए देखा है। उसकी भीतरी चेतना में मृत्यु भय गहराता चला गया है। इस संदर्भ में काशीनाथ सिंह की कहानी सुबह का डर देखी जा सकती है। सुबह का डर बाहरी मौत या मौत के भय की कहानी न होकर, मौत के सामने आदमी के आचरण के विघटन की कहानी है। तमाम औपचारिकताएँ निभाता हुआ आदमी कितना नगा और कमीना है, यह इस कहानी में कथित नहीं, उसके रघाव का हिस्सा है। मौत सामने घटित हो रही है और सम्बन्धी और दोस्त सोचते हैं कि जल्दी से जल्दी मुसीबत टले। वे हमदर्दी दिखाते हैं और मौका पाकर वहाँ से खिसक जाते हैं। इस तरह यह कहानी मौत के बाहरी संदर्भ में आदमी के भीतरी विघटन को उजागर करती है। रवीन्द्र कालिया की कहानी मौत मृत्यु-भय की नहीं, मृत्यु के सामने घटित होने वाली आत्मविह्वलनारमक स्थिति की कहानी है जिसे कहानी के अन्त का मैसोड्रा मैट्रिक अंश काफी कमजोर बना देता है।

समकालीन हिन्दी कहानी आज के अटिल, गहल और बहुधायापी यथार्थ से जूझ रही है। उसकी प्रवृत्ति में अन्तर-बाह्य अभिग्न हो चुके हैं। अनुभव और विचार की टकराहट से जो नयी नया प्रवृत्ति विकसित हुई है, उससे आज के यथार्थ को पहचानने और उससे साक्षात्कार करने की एक नयी दृष्टि (और दिशा भी) मिल सकती है।

सातवें दशक की हिंदी कहानी

किसी भी साहित्यिक विधा के लिए एक दशक की अवधि महत्वपूर्ण हो भी सकती है और ऐसी भी जिसका नोटिस लेना जरूरी न हो। कोई दशक अगर रचनात्मक हलचलों से भरा हुआ हो और उसमें उच्चकोटि का कृतित्व रचा गया हो तो उस दशक के कृतित्व को एक अलग इकाई मानकर जांचा-परखा जाना उचित ही है। पर, काल प्रवाह में हरेक दशक की एक अलग इकाई और वैशिष्ट्य नहीं ही, यह जरूरी नहीं। एक दशक में या १५-२० वर्षों की अवधि में लिखित साहित्य का स्तर ऐसा भी हो सकता है जिसमें पुरानी परम्परागत प्रवृत्तियों का मात्र पिष्टपेषण हो या जिसमें निहायत सामान्य और औसत स्थितियों का चित्रण हो। दरअसल 'दशक' को समीक्षा के आधार रूप में मानना न मानना एक सापेक्ष प्रश्न है, मात्र सुविधा का प्रश्न नहीं। 'दशक' को आधार मानकर किसी रचना-प्रवृत्ति के विश्लेषण में जुटने का कारण केवल सुविधापरकता नहीं है किसी दशक विशेष का विशिष्ट चरित्र (जो उसकी एक अलग इकाई और पहचान बनाता है) इस प्रकार के विश्लेषण-मूल्यांकन को स्वयं उषसाता है। सातवें दशक की कहानी को एक अलग इकाई और आधार के रूप में ग्रहण करने के पीछे हमारा यह विश्वास ही है कि इस दशक का एक विशिष्ट चरित्र है।

सातवें दशक की कहानी अपनी मूल प्रकृति में पूर्ण दशक की कहानी से भिन्न है। यह भिन्नता कहानी के ऊपरी रंग रूप तक सीमित न होकर, कहानी के मौलिक स्तर पर प्रतिफलित होन वाली तात्त्विक भिन्नता है।

यह परम्परागत कहानी से कहानी की मुक्ति है। इस कहानी ने कहानी की पुरानी धारणा को चुनौती दी है और नए धर्म में उसकी परिकल्पना की है। यह कहानी परिवर्तित मानसिकता, दृष्टि और संवेदना की कहानी है। सातवें दशक की कथा पीढ़ी ने उन तमाम मूल्यों को चुनौती दी जिन के प्रति पूर्व दशक की कथा-पीढ़ी ललक से भरी हुई थी और उस हद तक भावुक और रोमानी थी। नयी कहानी के जमाने में परिस्थितियाँ भी कुछ इस तरह की थी जो व्यक्ति को मूल्य स्तर पर एक दुविधा में डाले हुए थी। इससे सम्पूर्ण भोहभंग नहीं हो पा रहा था। नए कहानीकार स्थितियों के यथार्थ से तो परिचित थे और उसका उन्होंने चित्रण भी किया है, पर कहानियाँ के अन्त तक पहुँचते पहुँचते वे यथार्थ स्थितियों को सम्भाल नहीं पाते थे और अक्सर उन्हें अपनी मूल्यापेक्षी दृष्टि से मजिद कर देते थे। इससे यथार्थ प्रायः, कल्पित प्रतीत होने लगता था अनुभूति की प्रामाणिकता और भोगे हुए यथार्थ के दावों का बावजूद। पर, सातवें दशक के शुरु होने के साथ ही नयी सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक स्थितियाँ उभर आईं जिनके कारण परम्परावादी मूल्य-ढाँचा चरमरा गया। इन कहानीकारों ने कहानी को छद्म मूल्यबोध से (जो अतीत का मूल्य मोह ही था) छुट्टी दिलाई यानी ऐसे अतीत मूल्य जिन्हें हम आदरन कल्पे पर लादे पूरा एक दशक भर डोत रहे थे इस धाशा से कि शायद वे हमारी जिंदगी में वही काम आ सकें, उनका हमारी जिंदगी से कोई नाता न रहा। इसके जल्द हुआ यह कि स्थितियाँ बद स बदतर होनी गईं और इन मूल्यों की समसामयिक जीवन में सगति खत्म होती गई। वे अतीत की चीज बन गए। सातवें दशक के कथाकार ने इन अतीत मूल्यों को एकबारगी तिलांजलि दे दी। उनके लिए अपने समय की स्थितियाँ का तल्ल यथार्थ सबसे बड़ी सच्चाई बनी जिसका धामना-सामना करना उसके लिए जरूरी हो गया। इस तरह का सामना करने के रास्ते में जो भी मूल्य मुथोटे और बचक आड़े आ सकते थे, उसने उन्हें निर्मम होकर उतार फेंका। यह इन कहानीकारों की मूल्या के प्रति विरक्ति या वितृष्णा या सापरवाही की मुद्रा थी, निश्चय ही यह अतीत से, अतीत मूल्यों से मुक्ति की शुरुवात थी। पर यह 'मूल्य' मात्र स या मूल्यवत्ता से से विच्छेद नहीं था। यह वर्तमान की पिनीनी, कुर और भयावह स्थितियों के प्रगम में मूल्यों की नए तिरों से जाच-पड़ताल और परीक्षण की दृष्टि थी। सबसे पहले कहानीकारों ने सम्बन्धों में प्रतिफलित हो रहे परिवर्तनों को देखना-पहचानना शुरू किया था। इससे सम्बन्धों के नुस्ते चटकने लगे थे और इनके बंधे-बँधाए ढाँचा में दरारें पड़ गई थीं। इससे नयी मानसिकता निर्मित हुई थी जिसमें सम्बन्धों के स्थायित्व और आश्रयता की 'मिथ' टूट गयी।

सातवें दशक की कथा-दृष्टि कोरमकोर यथार्थ पर टिकी है। इस यथार्थ का स्वरूप इतना सरल और प्रत्यक्ष नहीं है कि आसानी से कोई व्याख्या या परि-

भाया दी जा सके। इसकी प्रकृति इतनी जटिल और उलभावपूर्ण है कि कोई बाद प्रस्त विचार-ढांचा इसकी समझ और पहचान के लिए अपर्याप्त है।

सातवें दशक के कहानीकार ने मूल्यगत संकट और नए जीवन यथार्थ के परि-
प्रेक्ष्य में बदले हुए रूपों को देखा और पहचाना। इस तरह ये कहानियाँ सम्बन्धों में
व्याप्त तनाव, विघटन और जटिलता का सूक्ष्म और आंतरिक स्तरों पर एहसास कराने
वाली कहानियाँ बनीं। इन कहानियों के विघटित और तनाव भरे सम्बन्धों का एक
छोर आधुनिक व्यक्ति की अस्तित्व चेतना से जुड़ गया है। ज्ञानरजन की कहानी शेष
होते हुए लें। इसमें सम्बन्धों के बदलाव और तनाव को, विघटित स्थितियों के सन्दर्भ
में इस ढंग से व्यक्त किया गया है कि मनुष्य की वर्तमान स्थिति के प्रति भरपूर संकेत
प्राप्त होने लगता है 'माँ गुमसुम रहती है और पिता चिड़चिड़े, पिता से टीनू तक सब
अज्ञात परिणाम वाले भविष्य के लिए वर्तमान की स्थितियाँ भेल रहे हैं। ये बदली
हुई स्थितियाँ हैं जहाँ परम्परागत सम्बन्धों का कोई अर्थ नहीं रह गया। यहाँ तक कि
ये स्थितियाँ पारिवारिक संस्था को कायम रखने वाले जातीय अवरोधों को चुनौती
देती प्रतीत होती हैं। इस तरह इस कहानी की, सम्बन्धों की सतह पर बुनी हुई
स्थितियाँ, गहरे अभिप्रायों से जुड़ती चलती हैं। सम्बन्धों में प्रतिफलित होने वाली यह
दृष्टि महोपसिंह की कहानी कील में भी है। इस में बदले हुए सम्बन्धों और उन
सम्बन्धों में भाँक रहे आधुनिक व्यक्ति के स्वभाव और व्यवहार को देखा गया है।
मोना के चरित्र की जटिलता का कारण है उसके डंडों जो उससे कहते रहते हैं कि वह
असाधारण है। डंडों उसे असाधारणता का खोल इसलिए ओढ़ाते हैं कि वह किसी
सड़के को पसन्द करने की मन-स्थिति में आ ही न सके। उनके ऐसा चाहने के पीछे
एक जटिल चरित्र है। लेकिन मोना इस ग्रंथ से मुक्त होकर जीना चाहती है और इस
की गिरफ्त से वह तब छूटती है जब उसे एहसास होता है कि उसके व्यक्तित्व में कोई
छास बात नहीं। जटिल और तनावपूर्ण सम्बन्धों को देखने की यह एक सहज दृष्टि है
जो इस कहानी की रचनाशीलता में एक अन्तरंग तत्त्व के रूप में अवस्थित है। राम-
दत्ता मित्र की कहानी निर्णयों के बीच एक निर्णय कथन-स्फूर्ति के वावजूद बाह्य
परिवेश से टकराती अन्तःप्रकृति को बखूबी चित्रित कर सकी है। सभी तरह के घटिया
सोगों द्वारा घिरा हुआ व्यक्ति अपने सतुलन को कैसे बनाए रखे—अपनी प्रकृति को खो
दे या पागल हो जाए? आज के अष्ट परिवेश में क्या विकल्प बच रहा है? कहानी के
अन्त में कहानी का 'मैं' अपनी अन्तःप्रकृति को झुठलाता हुआ सहाय से जोर-जोर से
बात करने लग जाता है। इस कहानी में केवल सम्बन्धों का नहीं, अन्तःप्रकृति के
विघटन का भी चित्रण किया गया है। गिरिराज किशोर की कहानी रिश्ता मानवीय
रिश्ते के विघटन की कहानी है। मनकी और गिरधारी में माँ-पुत्र का रिश्ता है भी
और नहीं भी है। माँ और पुत्र के वात्सल्य की पूरी 'मिथ' यहाँ गायब है। सम्बन्धों,
मैं न कही इतिमता है, न औपचारिकता।

इधर लिखी गई कुछैन कहानियाँ यौन-सम्बन्धों की जटिलता और उनके घट-साव को भी प्रत्यक्ष करती हैं। कृष्णवलदेव बंद ने अपनी कहानियों में भेन्द्र भल्ला के समान सैकण एडवेंचर का कोई बचकाना और किशोरपरक लटका इस्तेमाल नहीं किया है। संवसगत स्थितियों के प्रति उनकी दृष्टि अरोमानी है। उनकी कहानियों में यौन-स्थितियों के जटिल-अन्तरंग रूप उभरे हैं। सब कुछ नहीं कहानी में एक और पति से भ्रमल हुई औरत है तो दूसरी ओर पत्नी से भ्रमल पड़ा हुआ पुरुष है। दोनों के बच्चे भी हैं। ये ऐसी स्थितियाँ हैं जो उनके लिए कोई विकल्प नहीं छोड़ती। वे जानते हैं कि दुबारा कुछ भी शुरू नहीं किया जा सकता। इस कहानी में, यौन-संबंधों का नहीं, यौन-सम्बन्धों के दौरान पैदा हो जाने वाली मनोवृत्ति का महत्व है जो आदमी को अकेला, आत्मपराया और पीड़ित बना जाती है। निरपेक्षा सेवती की कहानी टूट्टा में भी सम्बन्धों में प्रतिफलित हो रहे आदमी के आदमी को पकड़ने की कोशिश भल्लती है। जीवनगत स्थितियाँ प्रेम-सम्बन्धों को एक सुविधा से अधिक ग्रहणित नहीं देती। पर, प्रेम-सम्बन्धों में व्याप्त यह सुविधापरकता इस कहानी में किसी गहरी या बुनियादी छटपटाहट द्वारा सन्दर्भित नहीं है।

इस दशक की कहानी बाहर से भीतर की ओर संचरण करती गई है। समकालीन लेखक यथार्थ के प्रति मान प्रतिक्रिया नहीं करता बल्कि यथार्थ उसके आभ्यन्तर में जिस रूप में रूपान्तरित होकर सृजित होता है, उसी का उसके लिए महत्व है। यथार्थ का यह आभ्यन्तरीकरण मानव स्थितियों से अनिवार्यतः जुड़ जाता है। काशीनाथ सिंह की कहानी अपने लोग इस दृष्टि से विरोध महत्व की है। इस कहानी में मध्यवर्ग के बाबू की मन स्थिति का बड़ो बेबाकी से चित्रण किया गया है। वह जानता है कि उसके भीतर की आवाज बिल्कुल मर चुकी है। वह अपनी अन्तरात्मा और स्वाभिमान को जगाना भी चाहता है।

‘दागू, मेरे भीतर कोई चीज है जो मर गयी है’

‘और तुम क्या चाहते हो’

‘मैं चाहता हूँ कि वह जिन्दा हो’

पर, वह चीज जिन्दा नहीं हो पाती। वह भीतर से इतना पोला और पिलगिला, जड़ और स्पन्दनहीन हो चुका है कि न उसकी अन्तरात्मा जगती है और न स्वाभिमान। पिसटते हुए, पिघिपाते हुए, अपमानित होते हुए, जिन्दगी बिताने की उसकी आदत उसकी स्थिति को निरीह और दयनीय बना देती है। दस्तरी बाबू की यह स्थिति एक आम स्थिति है लेकिन लेखक इसे आधुनिक आदमी की अस्तित्व स्थिति के रूप में अभिव्यक्त करने में सफल रहा है। धर्मेन्द्र गुप्त की कहानी अग्रंग सत्ता एक ऐसे व्यक्ति की कहानी है जो अपने परिवेश की अर्थता के विरुद्ध लड़ता हुआ पाता है कि वह अपनी मान्यताओं के विरुद्ध व्यवहार करने पर मजबूर है। उसे लगता है वह स्वेच्छा से कुछ भी करने में समर्थ नहीं और अपने ही बुने जाल में स्वयं उतक बंद रह गया है। वह

दूसरों को न्याय दिलाने की खातिर अपनी निजता या अस्मिता खो बैठता है। एक गहरे खाकी रंग से उसकी चेनना आक्रांति हो जाती है। उसकी यह स्थिति हर व्यक्ति की अपग स्थिति का बोध कराने में समर्थ रही है। बदीउज्जमा की कहानी चौथा ब्राह्मण भयावह मानवीय स्थिति को सहज ढंग से उभार सकी है 'मेरी ट्रेजेडी यह है कि मैं अपने उन्माद को महसूस भी करता हूँ, लेकिन खुद को इस से मुक्त नहीं कर सकता। शायद यह ट्रेजेडी सिर्फ मेरी ही नहीं, आज के हर इंसान की है।' मैं जानता हूँ, इस दौड़ का कोई अन्त नहीं है। लेकिन पचनत्र की एक कथा के चौथे ब्राह्मण की तरह हम तबा, चाँदी और सोने की पानों को छोड़ कर हीरो की खान की तलाश में भागे जा रहे हैं और, हमारे सिरों पर एक-एक चर्खी घूम रही है।' दरअसल चौथा ब्राह्मण अपने सिर पर घूमती हुई चर्खी के साथ आज हम सब की सब से बड़ी वास्तविकता है। अपने स्वत्व की पहचान के लिए इस वास्तविकता की पहचान बहुत जरूरी है। इस स्वत्व को पहचानने की छटपटाहट प्रमोद सिनहा की कहानी बैठ। आदमी में भी है। इस में अकेलेपन और निष्क्रियता की स्थितियों को अस्तित्व के एक बुनियादी प्रश्न के रूप में उठाया गया है। स्थितियाँ जैसी हैं, उन में आदमी नि सहाय और निहत्था होता जाने पर मजबूर है। उसे लगता है अकेलापन उसे टुकड़ों में बाँट रहा है और हरेक टुकड़ा संपूर्ण आंगिक-सरचना का विरोधी हो उठा है और एक स्वतंत्र इकाई के रूप में पनप रहा है 'बारण सोच रहा था कि अकेले रह कर उस ने अब तक लगातार आत्महत्या की है। ऐसी आत्महत्या जिस में मरने की योजना कई टुकड़ों में सम्बद्ध हो और हर बार कम से कम अपने ही किए पर सोचा जा सके।' एक चीख से घिरा हुआ वह छटपटाता है सक्रिय होने के लिए, कुछ करने के लिए पर उससे कुछ नहीं हो पाता निदाल होने के सिवा।

सातवें दशक में मानवीय अस्तित्व की यातना का एक महत्वपूर्ण सन्दर्भ राजनीतिक है या अन्य कोई तंत्र या व्यवस्था। ऐसी कहानियों का स्वर व्यवस्था-विरोधी है। आक्रोश या विद्रोह ऐसी कहानियों में मुखर है। ये कहानियाँ, अधिकतर, तात्कालिक उत्तेजना में लिखी गई हैं। इनमें प्रजातंत्र या व्यवस्था के प्रति चालू किस्म का आक्रोश उठेलने का ढंग ज्यादातर, अपनाया गया है। कहीं-कहीं (दूधनाथ सिंह की कहानियों में) राजनीतिक बोध को इस कदर अमूर्त कर दिया गया है कि कुछ भी अटकल लगाने की सुविधा ली जा सकती है। इन कहानियों के सम्बन्ध में सब से बड़ा खतरा यह है कि ये कहानियाँ प्रतिक्रिया (प्रतिप्रियावादी नहीं) कहानियाँ या अखबार का इस्तेमाल करने वाली कहानियाँ बन कर न रह जाएँ जब कि जरूरी यह है कि ऐसी कहानियों में सवेदनात्मकता के साथ-साथ बेचैन कर देने वाला विचार तंत्र हो। भशोक अग्रवाल की कहानी प्रजातंत्र तात्कालिक उत्तेजना में रचित होने के कारण व्यवस्था या प्रजातंत्र के प्रति आक्रोश उठेलने वाली कहानी बन गयी है। आक्रोश का स्वर सतीश जमाली की कहानी अर्थतंत्र में भी है। कहानी का 'वह' देश

को कई बार गदा और सड़ा हुआ मुल्क कहता है। वह वपों से इस सारी व्यवस्था से घृणा करता आया है क्योंकि इस व्यवस्था के चलते 'एक-एक व्यक्ति की चमड़ी में बौड़े घुस गए हैं और वह अपाहिजों की तरह उनकी मार सहन करता हुआ दौड़ता जा रहा है।' कहानी की मुद्रा यथास्थिति को बदलने के तैयार ने पूरे तन्त्र को चुनौती देने वाली है पर सवेदनात्मक स्तर पर यह कहानी व्यवस्था के सामने दहल हुए आदमी की कथा है। यह आदमी इब्राहीम शरीफ की कहानी विध्वंसित में भी है। इस कहानी में डरे हुए आदमी के अहसास को और विकल्पहीनता की उसकी स्थितियों को क्रूर राजनीतिक सन्दर्भ में उजागर किया है। राजनीति से सम्बद्ध लोग उसे चारों ओर घेरे हुए हैं और वह पाता है कि उसके लिए कोई रास्ता नहीं रह गया है। ग्राम आदमी यह जानता है कि इनसे छुटकारा सभी मिल सकता है जब इन सभी की खाल उधेड़ी जाए पर सभी कहानी के 'वह' को एहसास होता है कि वह वही से इतना पीला हो गया है कि जलूस तो जलूस वह खुद को भी रगड़ने की हानत में नहीं है। इसी तरह रमेश उपाध्याय की कहानी मदद भ्रष्ट व्यवस्था में आदमी की निरीह स्थिति को व्यक्त करती है। स्वेच्छा से कुछ भी करना उसके वश में नहीं। सभी कुछ जान लेने के बाद, अन्याय और मर्यादा के कारणों का पता चल जाने पर भी आदमी क्या कर सकता है? 'मैं छून देखता हूँ और न मुझ में इंसानियत भड़कती है, न मर्दानगी। मुझे सिर्फ सिगरेट की तलब लगती है। और मैं पाता हूँ कि मेरी माचिस अभी तक गीली है।' बेवजह मरते हुए ग्राम आदमी के लिए सार्यक हो पाने की वही कोई गुजाइश नहीं दिलाती। विभुशुमार की कहानी सही आदमी की तलाश भी गलत व्यवस्था में पिस रहे ग्राम आदमी की यातना को उभारती है। 'एक आदमी गलत व्यवस्था में, गलत लोगों के हात धूसा से पीटा जा रहा है और भोड़ देस रही है।' सही आदमी जेल में सड़ता है या पिटता है। उसके लिए कोई विकल्प नहीं। राजनीतिक धक्का उस भीतर तक बांटता चला जाता है। मुशील दुबल की कहानी अगर इन कहानियों से इस स्तर पर अलग और विशिष्ट है कि इस में व्यवस्था में पड़े हुए आदमी की जटिल स्थिति का बोध कराया गया है। यह कहानी व्यवस्था के संदर्भ में आक्रोश की नहीं, विडम्बना की कहानी है। कहानी के शुरू में लड़का किसी कगार का कट कर गिरना देखना चाहता है और सड़की को इस से डर लगता है। पर, कहानी के अन्त में लड़की भी किसी कगार का कट कर गिरना देखना चाहता है। उसे लगता है कि व्यवस्था से विरोध करने की बात तो दूर, हम कुछ भी नहीं कर सकते। 'लड़का जानता है कि व्यवस्था नसली-नींद सो रही है। उसे जगाने के लिए एक विस्फोट की आवश्यकता है।' पर, व्यवस्था के सामने वह स्वयं को निरीह और लाचार पाता है। इन कहानियों में निरीहता और लाचारी का एक-साँझा सवेदनात्मक बोध है जिसकी प्रामाणिकता के सम्बन्ध में कोई संदेह नहीं किया जा सकता। पर, इस बोध के पीछे निलमिता देने वाले विचार या विचार की पैनी-घार का प्रभाव है।

सातवें दशक के बीतने न बीतते एक नयी कथा-पीढ़ी तेज़ी से उभर आई है। इस कथा-पीढ़ी के पास नयी जीवन-स्थितियों से उत्पन्न ताज़ी और तीव्रसंवेदनाएँ हैं और तेज़-तर्रार, चीज़ों को काटती चलने वाली अभिव्यक्ति-शैली है। फिलहाल, इस पीढ़ी के पास न कोई नारा है, न किसी आन्दोलन का बल, न कोई मुसौटा। यह पीढ़ी सिद्धांतों और धारणाओं के मूलभूतों को चीर कर, रचना की मौलिक पहचान करने की कोशिश कर रही है।

समकालीन कहानी : यथार्थ और अस्तित्व-बोध

हिन्दी-कहानी पिछले आठ-दस वर्षों में, समय की निर्मम सञ्चाइयों और चुनौतियों के आगने सामने हुई है और क्रूर और नगे यथार्थ से जुड़ कर अस्तित्व-बोध की स्थितियों और बुनियादी प्रश्नों को उठा रही है। समकालीन कथा-बोध की यही धुरी है जिसके गिर्द मानवीय स्थितियों के विभिन्न मूड्स रूपाकार धारण करते रहते हैं। महत्वपूर्ण है मानवीय-स्थितियों के यथार्थ का साक्षात्कार। स्थितियों या सबबों के मात्र चित्रण से न तो कहानी आधुनिक बनती है और न ही समकालीन। इसके लिए जरूरी है कि चित्रण से आगे बढ़ कर यथार्थ के गहरे और जटिल स्तरों में पंठा जाए और रूढ़ यथार्थवादी ढंग से परे हट कर या किसी आग्रह से मुक्त होकर, आधुनिक व्यक्ति की अस्तित्व-चेतना से सम्बद्ध स्थितियों का बोध कराया जाए। समकालीन कहानियों में जो अभावह यथार्थ व्यक्त है, वह अधिगत अस्तित्व-संकट की पहचान कराने वाला और उसकी छानबीन करने वाला है। जटिल प्रकृति वाले इस यथार्थ से भीचे टकराये बिना पात्र की कहानी नहीं बन सकती।

सवाल हो सकता है कि समकालीन कहानियों के यथार्थ से सीधे टकराने और रू-ब-रू होने की प्रक्रिया क्या है? और यह प्रक्रिया रचनात्मक रूप में किन स्तरों पर उद्घाटित हुई है? इस सबब में पहली बात तो यह है कि समकालीन कहानी में यथार्थ को आकलित और चित्रित

करने वाली दृष्टि सीधी और सरल न होकर जटिल और बहुप्रायामी है। इसमें यथार्थ को ग्रहण करने या उमके प्रति प्रतिक्रिया करने वाली किसी व्यवस्थित दृष्टि का अभाव है। दरअसल, हिन्दी कहानी यथार्थ को व्यवस्थित दृष्टि से पकड़ने के परिणामों को भुग्न चुकी है। इसीलिए समकालीन कहानी में ऐसी दृष्टि का प्रायः, निषेध है जो किसी परम्परागत मूल्य-परिपाटी का अंग हो। समकालीन कहानी केवल रचनाशीलता के स्तर पर यथार्थ से जुड़ती हुई अस्तित्व-संवेदना को गहराती है। मार्क्सवादी, मनोवैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय और मूल्यपरक दृष्टियाँ अब आरोपित न रह कर उसकी मानसिकता का अंग बन चुकी हैं।

समकालीन कहानी में यथार्थ के उस पक्ष को उभारा गया है जो मानवीय नियति के अभावह सन्दर्भों में अस्तित्व की दुनियाँ की समस्याओं से जुड़ा हुआ है। मुक्तिबोध की कहानियाँ, पहली बार, यथार्थ के इस पक्ष में सीधे टकराती हैं। अग्रनिर्देश और मनोवैज्ञानिक मनाग्रहण में रुद्धिग्रस्त और ओटी हुई मानसिकता का शिकार हुई हिन्दी कहानी को ज़िन्दगी की वास्तविकताओं के करीब ला कर मुक्तिबोध ने कहानी को अनुभूति का नया आयाम और नया कथा-मुहावरा दिया। कहानी-रचना की कई सामियाँ और तटस्थ दृष्टि के अभाव के बावजूद, मुक्तिबोध की कहानियाँ सुनिश्चित और बड़े-बड़े फ्रेमों को तोड़ती हैं और एक अन्तरिक वानचोन के आधार पर अस्तित्व की तीखी संवेदनाओं को अभिव्यक्त करती हैं। उनकी कहानियाँ आधुनिक सभ्यता और आधुनिक व्यक्ति की बहुत गहरे में 'स्कीनिंग' करने वाली कहानियाँ हैं। कलांड इयरली एक ऐसी ही कहानी है। कलांड इयरली अन्तरात्मा की बेचनी और यातना का प्रतीक या अणु युद्ध का विरोध करने वाली आत्मा की आवाज़ का दूसरा नाम है। "कलांड इयरली हमारे यहाँ भले ही देह रूप में न रहे लेकिन आत्मा की जैसी बेचनी रखने वाले लोग तो यहाँ रह ही सक्त हैं।" यह कहानी एक साथ कई स्तरों पर अन्तरात्मा और अस्तित्व के संकट को उजागर करती है। मन मस्तिष्क में एक भीतरी पागलखाना है जहाँ उच्च, पवित्र और विद्रोही विचार और भाव पड़े रहते हैं या समझौतावादी पोशाक पहनकर सभ्य और भद्र बन जाते हैं। अन्तरात्मा का पक्ष लेने वाले आधुनिक व्यक्ति के सामने कोई रास्ता नहीं है या हर रास्ता पागलखाने की ओर जाता है। आधुनिक सभ्यता के इस संकट ने आदमी को एक नये संकट के सामने ला खड़ा किया है और वह है आचरण का संकट। इस संकट की अनेक विरोधाभासपूर्ण मयावह परतों को मुक्तिबोध ने अपनी कहानी विषाक्त में उघाड़ा है। मुक्तिबोध की अन्य कहानियों में भी अस्तित्व के ऐसे ही तीखे और ज्वलंत प्रश्न हैं। उनकी कहानियों में घटनाओं और प्रसंगों के लिए गुज़ायन नहीं है। वे स्थितियों को संवेदना की तेज़ धार से काटते हुए आज के आदमी की भीतरी पीड़ा और झूलझूल अन्तरिक संकट तक पहुँच जाते हैं।

जीवन के ग़ौर यथार्थ के भीतर से उभरी हुई, अस्तित्व स्रष्ट के जबरदस्त आघात देने वाली ऐसी कहानियाँ हिन्दी में बहुत कम लिखी गयी हैं। समकालीन कहानीकारों का एक दल सबधों के जालों को बुनता और तानता रहा है और इसी में अपना महत्व मानता रहा है। इन लेखकों की सबधों की कहानियाँ, प्रायः, यथार्थ की ऊपरी सतहों से जुड़ी होने के कारण यथार्थ की भयावहता का कोई गहरा ग्रहण नहीं करा पाती। ऐसी कहानियों में सत्रास और स्थितियाँ के विवेचन और व्योरे तो हैं पर सबधों और स्थितियों में निहित अस्तित्व की चुनौतियाँ, प्रायः, अनुपस्थित हैं। रोमांटिक किस्म की सबधों की प्रतिक्रिया कहानियाँ लिखने वाले ज्ञानरजन और दूधनाथसिंह इसी लिए जल्दी चूक गए और अपनी ही रचना-रूढ़ियों के शिकंजे में अस्त होकर 'कन्डीशनल्' हो गए।

इस से यह आशय नहीं कि सबधों की कहानियाँ अच्छी या बुरी नहीं बन सकती। आखिर सबधों के घरात पर ही समय की सन्वाइयाँ रूप ग्रहण करती हैं। यह सही है कि समकालीन कहानी में उभरे हुए पेचीदा सत्रास सूनो के लिए कोई जगह नहीं है, तो भी कहानी के रचना-सत्र में सबधों की सन्दर्भ-भूमिका रहनी ही है। निरर्थकता, सत्रास, अजनबीपन और अकेलेपन की बड़ी-बड़ी बातें की जा सकती हैं, लेकिन ये बातें रचनात्मक स्तर पर कितनी प्रामाणिक और प्रासंगिक हैं, इसे सम्बन्धों के मूढम और आन्तरिक घरात पर आँखा जा सकता है। सबधों में व्याप्त तनाव, विघटन और जटिलता का चित्रण महत्वपूर्ण हो सकता है पर इस चित्रण से कहीं अधिक महत्वपूर्ण है यह बोध कराना कि तनाव, विघटन या जटिलता की संवेदना मात्र के आदमी की अस्तित्व स्थिति से वहाँ तक जुड़ी हुई है और उसका सर्जनात्मक रूप क्या है? देखना यह है कि यथार्थ के सलीब पर टंगी संवेदना अन्तरात्मा या अस्तित्व के स्रष्ट को कितनी गहरा रही है और उजागर कर रही है।

इधर कुछ ऐसी कहानियाँ लिखी गयी हैं जिनमें तनावपूर्ण सबधों का बोध कराया गया है। ये कहानियाँ कभी सबधों की कहानियाँ न होकर, सबधों में भँवि रह आधुनिक व्यक्ति के स्वभाव और व्यवहार की कहानियाँ हैं। रमेश बशी की कहानी पिता दर पिता, बाबजूद रामांटिक क्या-सत्कारों के, पीढ़ियों के बीच के फासत और सघर्ष की उभारती है। इस कहानी में पिता-पुत्र के सम्बन्धों, सबधों नहीं, अमबधों और पीढ़ी दर पीढ़ी रूपान्तरित होते चेहरे और 'आँ' टाइटियाँ का रचनात्मक स्तर पर बोध कराया गया है। इस कहानी में सबधों की अभिव्यक्ति बौद्धिक या एक्जैक्टिव स्तर पर न हो करके, संवेदनात्मक स्तर पर है और इसमें गुवा पीढ़ी की अराजक स्थिति का (जो उत्तरांतर एक जीवन-पद्धति में स्वात्त हो रही है) का बोध कराया गया है। रामदत्त मिश्र की कहानियाँ में यद्यपि विघटित सबधों का भावात्मक ढंग के जरिये बोध कराया गया है, तो भी कुछ कहानियाँ में गाव

और शहर की सशान्त चेतना का यथार्थ भी उभरा है जो अस्तित्व-पीडा को गहराता है। चिह्नियों के बोध कहानी में निजी और गाँव की परेशानियों के बीच फंसे एक ऐसे व्यक्ति का चित्रण है जो 'घर से, गाँव से जुड़ा हुआ है, समझ से नहीं, एक आन्तरिक राग लय से।' शहर में रहते हुए उस पर परिवार की जरूरतों के, गाँव में रह रहे अपने आत्मीय जनो के और परिस्थितियों के दबाव हैं। ये दबाव भावात्मक सबधों को तनावपूर्ण बना जाते हैं। इस कहानी में सबधा का तनाव और दृढ़ संवेदनात्मक स्तर पर व्यक्त है। यह लेखक की रागात्मक रचना-दृष्टि को सूचित करता है। इस दृष्टि को लेखक के आत्मीय अनुभव निर्धारित करत है जिनके मूल प्राथमिक बोध से लेखक स्वयं को काट नहीं पाता और उस हद तक तटस्थ नहीं हो पाता। उनकी कहानियाँ में इसीलिए यथार्थ का रागात्मक पुनः मूलन और एक गहरी सम्पृक्ति का भाव है। इस ग्रंथ में उन की कहानियों का मूल स्वर समकालीन कथा-बोध से थोड़ा भिन्न भी है और जितना भिन्न है उतना विशिष्ट भी।

यौन-सबधों की जटिलता और उनके बदलाव की स्थितियाँ भी कुछ कहानियों में व्यक्त हुई हैं। इन कहानियाँ में यौन जीवन की विस्फोटक स्थितियों का दबाव बड़ा साफ है। कृष्णप्रलदेव दंड की कहानी त्रिकोण, महीपतिह की कहानी गंध और सान्त्वना निगम की कहानी बीतते हुए इस कथन का पुष्ट करती है। त्रिकोण कहानी में पति, पत्नी और प्रेमी का विलुप्त नया त्रिकोण है, क्योंकि प्रत्येक की मनु-स्थिति बदली हुई है। सबधों का यह बदला हुआ रंग, अह को खोल को बनाए रखने और उसी में समाट जाने का है। इस कहानी में सबधा के बदलाव की लेखकीय दृष्टि स्थितियों के यथावत् स्वीकार की है जो चित्रण से आगे नहीं बढ़ पाती। महीपतिह की कहानी गंध कोरे चित्रण से आगे बढ़ती है। इस में यौनानुभवा का रचनात्मक और मस्तिष्क रूप मिलता है। यौनपरक विस्फोटक स्थितियाँ सबधों में जो तनाव और हताशा भर देती है, उसका बोध यह कहानी कराती है। तनाव और हताशा बढ्ढमून सुरक्षा-भाव से टकराते और जूझते हैं और यातना को तीव्र कर जाते हैं। सान्त्वना निगम की कहानी बीतते हुए में सबधों की पीडा का रोमानी हँग ओवर नहीं है। इस कहानी में लगावहीन सबध या तबलैस संस्र अथवा भावुकताविहीन होन जाने की प्रक्रिया मौजूद है।

समसामयिक यथार्थ केवल वैयक्तिक या केवल सामाजिक नहीं। इसे भीतरी या बाहरी गानों में नहीं बाँटा जा सकता। व्यक्ति और समाज यहाँ परस्पर गुंथे हुए हैं और मानवीय अस्मिता और अस्तित्व को गहराते हैं। यह यथार्थ महानगर की सशटपूर्ण स्थितियों से बना है। समकालीन कहानीकार ने इस यथार्थ को अस्तित्व-संकट की मानवीय स्थितियों से जोड़ने की कोशिश की है। इन कहानियों के सबध में पहली बात तो यह कि महानगर के जिन सन्दर्भों को लेकर कहानी की नींव रखी गयी है, वे वास्तविक भी हैं या नहीं। अक्सर होता यह है कि लेखक महानगर का

एक 'फैक' या कल्पित ससार रच लेते हैं जिनका महानगर के वास्तविक सन्दर्भों से कोई वास्ता नहीं होता। ऐसी कहानियों में लेखक का कस्बाई-बोध और ग्राम्य-संस्कार हावी रहता है। शहरी यथार्थ का एहसास कराने के लिए तटस्थ और निर्मम दृष्टि जरूरी है जो नगर-जीवन और नगर-संस्कृति की विविध प्रक्रियाओं की गहरी समझ और बोध पर आधारित हो। शहर में रह रहे व्यक्ति की चेतना पर दोहरे-निहरे दबाव हैं। समकालीन कहानीकार ने इन दबावों और इन से पैदा हुई विसंगतियों-विडम्बनाओं का बोध अपनी कहानियों के माध्यम से कराया है।

यात्रिकों के भयावह सदर्भों में आदमी अस्तित्व-संकट की लड़ाई में निहत्था ही जूझ रहा है। यह जूझना कहीं भी आरोपित मूल्यों से जुड़ा हुआ नहीं है, तो भी मानवीय अर्थ में जुड़ने की सपेक्षता में यह मूल्यवत्ता का ही एक स्तर प्रतीत होता है। योगेश गुप्त की एक कहानी है एम्बेलीखर लें। इस कहानी में यत्र-दैत्य के पजे में पड़े आदमी की निरीहता, भय और घुटन का निर्मम चित्रण किया गया है। कारखाने में नाम करने वाले मशीनमैन घनश्याम की चेतना पर एक गहरा दबाव है। ऊँचे ऊँचे मकानों से घिरी एक ग्रन्थी गली है जिस में वह रहता है। बाहर निकलने का कोई रास्ता नहीं। 'उसका दम घुटने लगा।' सामने आसमान को छूती इमारतों की एक कतार। पीछे आसमान को छूती हुई इमारतों की कतार।

तो क्या वह कैद है ?

बाहर नहीं जा सकता ?

पर साढ़े छः बजे हैं और कारखाने तो उसे जाना ही है।'

इस कहानी में लेखक ने आज के आदमी की बेवसी, साचारी, यातना और अनिश्चय का वाघ प्रतीकों और विषयों में सज्जनतरंग इस्तेमान द्वारा किया है। 'एक कीकर का पेड़ है। ऊँचा घना। उसके नीचे एक साट पर तीन जने बंटे हैं। एक दूसरे को तरफ मुंह किये, एक दूसरे को ताकते हुए। तीनों के हाथों में गरखजों के टुकड़े हैं। वे चाकू से काटे मरी गए हैं। हाथ में तोड़े गए हैं। साट के नीचे बहुत सारे बीज और छिलके पड़े हैं।' घनश्याम को लगता है कि ये लोग डाकू हैं। यह विषय सारी कहानी में हाँट करता रहता है।

महानगर में रहने वाले व्यक्ति के लिए मृत्यु या मृत्यु भय एक सामान्य अनुभव है। रोज़ एक्सीडेंट होने हैं और लोग मरने हैं। इन दुर्घटनाओं के प्रति शहर का व्यक्ति ऊपर से उदासीन या असम्पृक्त प्रतीत होता है। पर उसकी भीतरी चेतना में मृत्यु-भय गहराता रहता है। महीपतिह की कहानी पारदर्शक में जीवन की भया-नाश स्थितियों का बोध कराने का प्रयास किया गया है कहानी के 'वह' और उसकी पत्नी भाषी के माध्यम से। कहानी का 'वह' तनाव को बाहरी और भीतरी दोनों स्तरों पर सहता है, पर उसकी तनावपूर्ण मन स्थिति सबधों की जटिलता का गृहगम नहीं कराती। यह ग्रहमास भाषी करती है। भाषी तनाव में जीती है और तनाव में

सहज हो पाने की सवेदनात्मक प्रक्रिया से गुजरती है। दुर्घटना में किसी की मौत की खबर सुनकर भायी अत्यन्त भयभीत हो जाती है। भयानात मन स्थिति में वह अपने पति का उसके होठों के सान्निध्य से पी जाना चाहती है। यहाँ उसके मानसिक तनाव का विम्ब उभरता है। तृप्ता के पति तनेजा साहब की एक्सीडेंट में मौत की खबर पाकर तो वह पबड़ा जाती है। तनाव की तीव्रतम स्थिति में वह बेतहाशा अपने होठों को उसके हाथों से रगड़ती है—“अपने दोनों हाथों से उसने उसका चेहरा जैसे जकड़ लिया था जैसे वह उसका पति नहीं, एक मामूली सा जीव था, जो किसी प्रेत के हाथों दबोच लिया गया था।” जाहिर है मृत्यु-भय का यह बोरा चित्रण न होकर, भयाव्रत मन-स्थिति में सहज हो पाने की वांछा लिए है। तनाव में सहज हो पाने की दृष्टि यहाँ रचना के भीतर से उभरी है और अस्तित्व की सही पहचान कराती है। गंगाप्रसाद विमन की कहानी विध्वंस बाहर से भीतर की ओर छनांग लगाती है। इस कहानी में मृत्यु-भय को सवेदना की अन्तरिक्षता के स्तर पर अभिव्यक्त करने की कोशिश की गयी है। यह स्वयं में एक सर्जनात्मक तरीका हो सकता है वगैरह सवेदना खरी और सच्ची हो और रचना विधान में अमूल्य विराम की चुस्त फिकरेबाजी न हो। इस कहानी के शुरू में, अन्त में और बीच में, जिस भयानक चिट्ठी का उल्लेख है, वह एक अमूल्य रहस्य ही बनी रहती है। केवल इतना पता चलता है कि युद्ध के दौरान जो भीषण विनाश हुआ उससे कहानी के ‘मैं’ की सवेदन-क्षमता खत्म हो गई। अब उसे आसक्ति और मोह मूर्खता लगती है और राजनीति मनोरंजन से अधिक कुछ नहीं। यह कहानी बाहरी विघटन के समानान्तर भीतरी विघटन का दस्तावेज हो सकती थी यदि मन स्थितियों को सन्दर्भहीन रखकर या घुँघले सन्दर्भ देकर सिनिसिज़म की हद तक ले जाया गया होता। विजयमोहन सिंह अपनी कहानी भीड़ के बाढ़ में अस्तित्व-संकट को पहचानने में अधिक सफल रहे हैं। भीतरी विघटन के बावजूद अपने स्वत्व को पहचानने का एक प्रबल संकेत इस कहानी में है तरह-तरह के मुलम्मों को चढ़ाना हुआ व्यक्ति पाता है कि वह वही नहीं है। ‘लोग लगातार चलते जा रहे हैं उसकी पहुँच के बाहर और उसके प्यार से विरक्त।’ सामूहिक हित के तथाकथित मूल्य आदमी के भीतर पाखंड को जन्म देते हैं और वह भीतर से टूट जाता है, अपनी इकाई भी गँवा बैठता है और फिर इकाई की पहचान के लिए जूझता है। यह कहानी निर्वासन या अजनबीपन के चालू मुहावरों का अतिक्रमण करती हुई मानवीय निपटि के ठीक आमने-सामने है।

बेद राही की एक कहानी है हर रोज़। गम्भीर जैसे महानगर में जीवन ढोने जैसी चेतना-शून्य स्थितियों को यह कहानी उजागर करती है। साठे रोज़ सुबह साठे आठ बजे बोरावली से ट्रेन में बैठता है, चर्च गेट पर उतरता है, ग्राम को चर्च गेट से बोरावली की ट्रेन पकड़ता है और घर पहुँचता है। हर रोज़ का यह यात्रिक क्रम उसे भीतर से सोप रहा है। मानवीय करुणा और सहानुभूति उसके लिए निरर्थक हो गए

हैं। निरपेक्ष हो जाने का यह बोध मानवीय नियति का भयावह साक्षात्कार करता है। साठे दशता है—ट्रेन के दरवाजे पर खड़े, आँखें बन्द किए एक व्यक्ति को जो गाड़ी की तेज गति के साथ भूल रहा है। साठे सोचता है इस तरह से भूलता हुआ वह आदमी किसी समय भी बाहर गिर सकता है। क्यों न बाहर पकड़ कर वह उसे सीट पर बँठा दे। साठे ने आगे बढ़ना चाहा, पर दूर गया, स्थान आया यह तो घाम बात है उसकी सोच का इस ही बदल गया। और वह आदमी चलती ट्रेन के दरवाजे के पास भूलता हुआ गिर गया और मर गया। महानगर में सहानुभूतिशून्य होते जान का यह रोज का क्रम है। कुछत्र घन्य कहानियाँ भी हैं जो मृत्यु-भय का अन्वयिक स्तरों पर उद्घाटन करती हैं जैसे 'रामकुमार' 'अमर' की आत्मिक के उस पार और कुलक्षेत्र बग्गा की कोमा। पहली कहानी में महानगरीय सञ्चार को अभिव्यक्त करने का प्रयास किया गया है। नगर में राज एक्सीडेंट होते हैं और आदमी का मरना मामूली बात है। इस कहानी में मृत्यु-भय को इस संदर्भ में उभारा गया है। जसवत में मानविक तनाव की स्थिति शुरू से आखिर तक है। 'कितनी अजीब बात है' जसवत ने सोचा, 'इस शहर में हर चीज रास्ता माँग रही है। इसी तरह, चीख-चीख कर और कोई किसी को रास्ता नहीं देता। इस कहानी में जड़ता की हद तक पहुँची हुई निरपेक्ष मन स्थिति का चित्रण किया गया है, पर आत्मीय सम्बन्धों के प्रति भावात्मक रख की गुंजाइश इसमें बनी रही है। कोमा कहानी में सामान्य स्थितियाँ हैं, पर संवेदना का स्वरूप बदला हुआ है। एक और हरी के पिता की मौत का प्रसंग है। हरी और सुनीता सोचते हैं कि उन्हें सेवा का भाँवा नहीं मिला। दूसरी ओर सुनीता का बेटा बीमार है—कुछ दिना से 'कोमा' में है। सुनीता सोचती है 'जो जाना है दो टूट हो जाए'। और कहानी के 'मैं' को लगता है, 'बह भोत इस बीमारी से बम भयानक थी'। इस कथन में मानवीय स्थिति स जुड़ी यथार्थ की चटुता पूरी तरह से उभरनी है।

घाम-पास के परिवेशगत यथार्थ को भी समकालीन कहानियों में घातकित किया गया है। दण्डर, बाबू, अमर और नन घनाइय वर्ग से यह परिवेश बना है। इस परिवेश में पाठक का अति-परिचय है। ऐसी कहानियों के सम्बन्ध में यह डर रहता है कि लेखकीय संवेदना मरती-मृत न हो जाए या आत्मकथा अथवा 'किस हिस्ट्री' में बन जाए। अक्कलुमार ने इस जागृति को उठाया है और बाबूदूद इनके रिबई कहानियाँ सामान्य प्रसंगों और स्थितियों का लेगा जागा ता बनकर रह गयी हैं, उनकी ज्यादातर कहानियाँ में चिर-परिवर्तित परिवेश सन्नतमक मृत्युका पा सवा है जैसे विशेष, गिट, वक्कटर चमडी पर जमता मोम आदि कहानियों में। इन कहानियों में घाम-पास के परिवेश के यथार्थ की तल्ही पूरी तरह से उभरी है। ये यथार्थ के प्रति गम्भीर प्रतिनिधियों की कहानियाँ हैं। ऐसी ही प्रतिनिधियाँ पमेट्ट गुप्त की तथगत कहानी में भी हैं। अर्थ-तन्त्र के दम्राय तने माँस में रहे साधारण आदमी की परेशानी और द्रष्टा का चित्रण इस कहानी में है। पर छाड़ कर जपल का घने जाना आखिर किम और

सकेत करता है ? अपनी तरह से जीने की छूट और अपनी तरह से जीने की पद्धति का चुनाव क्या एक साधारण व्यक्ति के हाथ में है ? वह तो रोजमर्रा की ज़रूरतों को जुटाता हुआ ही मर-सप जाता है। इन कहानियों में यथार्थ को पूरी गम्भीरता से ग्रहण किया गया है जब कि रवीन्द्र बालिया की कहानियों में यथार्थ को मजाकिया कोण से देखने की प्रवृत्ति है जिससे उनकी अधिकतर कहानियाँ सामान्य स्थितियों का सरलीकरण कर उनका मखौल उड़ाती हैं और यथार्थ को केवल उपरी परतों को टोहती हैं।

इधर कुछ ऐसी कथा-प्रवृत्तियाँ भी नज़र आ रही हैं जो युग-जीवन के यथार्थ से आक्रान्त (आब्सेस्ड) प्रतीत होती हैं। ऐसी कहानियों में यथार्थ का नहीं, यथार्थ की मुद्राओं और विवृतियों का कथन है। सिद्धेश की मन मत्स्यगन्ध, फोडा, साश, और अहसास आदि कहानियों में अर्थहीनता का कोरा चित्रण है और यह चित्रण मानसिक निरोहता की हद तक पहुँचा हुआ है। इनमें अर्थहीनता का सवेदनात्मक घरातल कहीं नहीं है। सब तो यह है कि सिद्धेश के पास शहरी जीवन के तनावों और दवावों को अभिव्यक्त करने वाली भाषा नहीं है। भाषागत असमर्थता की वजह से उनकी कोई भी कहानी स्थितियाँ और सम्बन्धों की वास्तविक अर्थहीनता और तन्त्रनित बहुरूपियेपन, ढाग, सहानुभूति-शून्यता का कोई गहरा बोध नहीं जगा पाती है। ये कहानियाँ सम्बन्धों के या मानवीय स्थिति के यथार्थ की कहानियाँ न होकर यथार्थ के 'भ्रमों की कहानियाँ बन गयी हैं। अशोक अग्रवाल ने अवश्य ही व्यर्थता-बोध स्थितियों का डिस्टेंसिंग की टेक्नीक में अहसास कराने की कोशिश की है। उनकी कहानी टुकड़े-टुकड़े में निहायत मामूली जीवन-स्थितियों और प्रसंगों को अलग-अलग टुकड़ों में रखकर एन्सिडिटी का बोध कराना गया है।

राजनीतिक सन्दर्भ समसामयिक यथार्थ का एक अपरिहार्य अंग है। यह मानवीय नियति को गहराने वाला एक क्रूर सन्दर्भ है। राजनीतिक सन्दर्भ की भयावहता का बोध बहुत कम कहानियों में हुआ है। दूधनाथ सिंह ने अपनी कहानियों में इस सन्दर्भ को लिया तो है पर अमूर्त प्रकार के सरलीकरण का गिहार हो जाने से इस सन्दर्भ का कोई यथार्थ विम्व के प्रस्तुत नहीं कर सके हैं। देशप्यापी 'कैलास' का यथार्थ विम्व हिमांशु जोशी की कहानी जो घटित हुआ है में उभरता है, फँटेसी के शिल्प और भाषा की जबरदस्त अमूर्तता द्वारा। गिरिराज किशोर की कहानियों में राजनीति का बोध मानवीय स्थितियों के साक्षात्कार के अंग रूप में अभिव्यक्त हुआ है। पेपरबैट एक ऐसी ही कहानी है जिसमें राजनीतिक दुष्चक्र में अन्नरात्रि के घुटने और टूटने की अत्यन्त सहज अभिव्यक्ति है। अलग अलग बूढ़ के दो आदमी कहानी में व्यवस्था और राजनीति के सदर्भों में व्यक्ति की विघटित और विडम्बनापूर्ण स्थिति का चित्रण है। गिरिराज किशोर की भाषा का मुहावरा अमूर्त या काव्यात्मक या तनावपूर्ण न हो कर ठेठ, सीधा और सर्जनात्मक है।

समकालीन कहानी सम्बन्धों और मानवीय स्थितियों के यथार्थ को किसी पूर्व-निर्धारित या सुनिश्चित अर्थ में ग्रहण नहीं करती। इसके लिए यथार्थ न कोई पैटर्न है न फ्रेम और न फार्मुला। समसामयिक यथार्थ एक जटिल, सन्नमित और सश्लिष्ट प्रक्रिया है जिसका कोई एक या अन्तिम रूप नहीं है। यह यथार्थ न यथार्थवादी किस्म का है और न मनोवैज्ञानिक ढंग का। यह अपने मूल अर्थ में अस्तित्व सफट से जूझने वाला यथार्थ है। समकालीन कहानी दृष्टियों के भोहजाल से उबर कर, कबचहीन हो कर, यथार्थ के सलीब पर टग अस्तित्व-बोध को विविध स्तरों पर अनेक कोणों से पकड़ने और अभिव्यक्त करने का प्रयास कर रही है।

मानव-स्थितियाँ और समकालीन कथा-बोध

समकालीन कहानी में मानव स्थितियों का चित्रण करने की ओर लेखकों की प्रवृत्ति अधिकाधिक बढ़ती गई है। आकस्मिक बहू कर इसके महत्त्व को नकारा नहीं जा सकता। साहित्यिक क्षेत्र में किसी बड़ रदबोबदल या नए प्रवर्तन के पीछे ऐतिहासिक दबाव रहते ही हैं। एव काल सड़ म व्याप्त ऐतिहासिक चेतना रचना में सीधे प्रतिफलित नहीं होती, धीरे-धीरे वहाँ सिमट आती है और अपना पाँव जमा लेती है। हर नयी साहित्यिक प्रवृत्ति ऐतिहासिक ग्रंथ में अपनी सगति और प्रासंगिकता लिए रहती है या उसकी तलाश करती है। इधर, समकालीन कहानी में मानव स्थितियों के उद्घाटन की ओर जो अभिरुचि बढ़ी है, उसका यहाँ की ऐतिहासिक सच्चाइयों से सीधा सरोकार है। इसे सार्व या कामू का जादू कह कर झुठलाया या टाला नहीं जा सकता।

इससे इकार नहीं कि स्थितियाँ पहले भी थी, पर स्थितियों को मनुष्य की सही हालत के सदर्भ में न रख कर उन पर 'रहस्य' का खोल उड़ा दिया जाता था या बल्पना-लोक में उड़ान भरने की मुक्किया ले ली जाती थी या स्थितियों को आदर्शस्थित परिणतियों की ओर या स्थूल सामाजिक समस्याओं के घेरे में धकेल दिया जाता था। छायावादी कविता हो या तत्कालीन कथा-साहित्य, इनमें मूल समस्याओं से सीधे-सीधे टकराहट से बचने या बताराने की प्रवृत्ति थी। प्रेमचन्द की *बप्पन मोर फूल की रात* कहानियाँ अवश्य अपवाद बहो जा सकती हैं जिन में स्थितियों का सामान्य चित्रण या आदर्शोक्ति न हो करके, स्थितियों के यथार्थ का घिनौना रूप उभरा है। स्थितियों को

यही न तो समस्याओं के रूप में उठाया गया है और न ही उन्हें किन्हीं निष्कर्षों से जोड़ा गया है। प्रेमचन्द के बाद के कथा साहित्य में सामाजिक प्रतिबद्धता का नारा चाहे कितना बुलन्द हुआ हो पर सामाजिक यथार्थ को तिलमिला देने वाली मानव स्थितियों का दृश्य में अभाव ही है। तथ्यावस्थित प्रगतिवादी कहानियों का धर्म और आशय हट और सुनिश्चित होने के कारण, ये कहानियाँ मानव-स्थितियों को उभार पाने में अक्षम रही। इस बीच अज्ञेय (हर रोज़), मुक्ति-बोध (बसोंड इथरली) और रागेय राघव (गूंगे) की कुछ ऐसी कहानियाँ अक्सर आईं जो नए परिदृश में मनुष्य की बदलती हुई स्थिति को संवेदनात्मक स्तर पर व्यक्त करती थी। इसके अनन्तर 'नयी कहानी' में 'यनुभूति की प्रामाणिकता' और 'भोगे हुए यथार्थ की बात जिस रूप में उठाई गई, उसमें स्थितियों की बौद्धिक समझ और पकड़ ढीली पड़ गई और कहानियों में औसत स्थितियों की भरमार हो गई।

वास्तव में, हिन्दी साहित्य में आधुनिकता के उदय के साथ ही मानव स्थितियों को समझने की प्रक्रिया प्रारम्भ हुई। इस में सन्देह नहीं कि इस प्रक्रिया की गति बहुत धीमी रही। इसका कारण था हमारे राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक परिस्थितियाँ जो बार-बार भूलावे में डालती रही और हम मोह भग की स्थिति से एक इंच नीचे खड़े एक झटके का इंतज़ार करते रहे। सातवें दशक के शुरू होते ही हम भरपूर झटका मिला और हम ने पाया कि हम परिवर्तित युग-चेतना की गिरफ्त में हैं। यही संपूर्ण मोहभग से हमारा प्रथम साक्षात्कार हुआ और समय की निर्भम सबाइशों के संदर्भ में मानव नियति की क्रूरता और भयावहता हमारे सामने प्रत्यक्ष होने लगी।

इस साक्षात्कार के सम्मुख पहले तो हम भौंचक्के और स्तब्ध रह गए। फिर, परकटे पक्षी की तरह निःपटाय में भीतर ही भीतर पड़पड़ाते रहे और अब उसी पक्षी को हम अपनी चेतना में लट्टू नूतान महसूस कर रहे हैं। मानव-स्थितियों का यह तत्त्व प्रह्लास सातवें दशक की कहानियों का केन्द्रीय बोध है।

सवाल यह है कि समकालीन कहानी में यह बोध किस रूप में अभिव्यक्त है? स्थितियों की गहरी और तीव्र संवेदना होना एक बात है, पर उन्हें रचना के विविध स्तरों पर, कथा-संरचना व मस्तिष्क प्रग के रूप में मूर्जित करना संवेष्टा दूसरी। यह बात अब तक स्पष्ट हो चुकी है कि समकालीन कहानी में स्थितियों के यथार्थ को गहराने की कोई तयशुदा दृष्टि नहीं है। व्यवस्थित दृष्टि को घनाने में जो भयंकर परिणाम निकल गरात हैं उन्हें हिन्दी कहानी (और कविता भी) प्रगतिवादी प्रान्दोनन के दौरान भुगत चुकी है। इसीलिए समकालीन कहानी-लेखक यह यथार्थवादी ढर्रे से प्रत्यक्ष हट कर, मानव स्थितियों के यथार्थ में जुड़ना है जहाँ वादग्रस्त दृष्टियों के बबल गल कर उतर जाते हैं और वह सीधे मानव-

स्थितियों से कृत्रिम को बुनाई में जुड़ता है और अपनी रचनाप्रमिता को पहचान करता है। ये मानव-स्थितियाँ कही सामाजिक-राजनीतिक यथार्थ के ठोस सदस्यों से जुड़ी हैं तो कही वैयक्तिक यथार्थ के गहरे आन्तरिक स्तरों से। फणीश्वरनाथ 'रेणु' की कहानी रेखाएँ वृत्तचक्र इस सम्बन्ध में देवी जा सकती है। इसमें यथार्थ को, उसकी पूरी जटिलता और उलझनों के साथ पकड़ने और वास्तव परिवेश से उस की टकराहट व्यक्त करने की अपूर्व क्षमता है। महत्त्व की बात यह है कि वे इस व्यञ्जना को कहानी की सरचना में ही गूँथते हैं और चना प्रवाह सैली और स्वप्न-शिल्प द्वारा अन्तर-बाह्य यथार्थ का रेखा-रेखा उधेड़ते चलते हैं। इस कहानी में अह के विसर्जन का नहीं, अह की सूक्ष्मतरंग परतों को उखाड़ कर, बाहरी दुनिया से उसका रिश्ता कायम किया गया है। आपरेसन के बाद के १० घंटों में अवचेतन मन के व्यापार बितने नगे होकर सामने आते हैं, इसे लेखक ने चेतना प्रवाह और स्वप्न-व्यवस्था के माध्यम से अभिव्यक्त किया है और बाहरी वास्तविकता की क्षीभकता की ओर संकेत किया है। यह संकेत कही-वही बड़ा उग्र और आक्रोश-पूर्ण है 'नहीं नहीं, मैं कोई कसूर कबूल नहीं कर रहा। मेरा मतलब है, मैंने कोई कसूर किया ही नहीं। इस दुनिया, अर्थात् इस विशाल वेधशाला में मैं ही सबसे बड़ा पुण्यात्मा हूँ, क्योंकि मैं ही इसे समाप्त करना चाहता हूँ—ध्वंस'। यह कहानी ऊपरी तौर पर देखने में 'आटो-राइटिंग' लगती है पर यह 'आटो-राइटिंग' नहीं है क्योंकि इसमें आत्म-लोप की नहीं आत्म विडम्बना की घात परत-दर-परत खुलती चलती है और फिर बाहरी दुनिया के साथ इसका रिश्ता जुड़ता चलता है।

कमलेश्वर मानव नियति के प्रश्न को ठोस सामाजिक, राजनीतिक सदस्यों में उठाते हैं। उनकी कहानी साश राजनीतिक स्थिति के ठहराव का व्यंग और विडम्बना के सहज में कौशलपूर्ण ढंग से चित्रण करती हुई मौजूदा मानव-विरोधी राजनीतिक यथार्थस्थिति की ओर इशारा करती है। राजनीतिक स्तर पर आयोजित मोर्चों, विरोध और आक्रोश के नारे, आम आदमी के सदस्यों में येहूदे प्रमाणित होते हैं—“सारा शहर सन्न रह गया। गनीमन थी कि इतने बड़े ह्रास में सिर्फ एक लाश गिरी थी। वह लाश भी बिल्कुल सालिम थी। उसके न गाली लगी थी, न वह कही से घायल थी।” पुलिस के अनुसार यह विरोधी नेता कालिलाल की लाश है और कालिलाल का कहना है कि यह मुख्यमंत्री की लाश है और मुख्यमंत्री का कहना है 'यह मेरी नहीं है।' दरप्रसन्न, क्रूर राजनीतिक परिवेश से जुड़े हुए वह आम आदमी की लाश है। निःसन्देह, यह एक स्थिति का कलात्मक बयान है। पर, क्या इतना काफी है? कहानी की सरचना के संकेतधर्मों होने के बावजूद इसमें सामाजिक आदमी के निजत्व की तलाश की ओर संकेत क्यों नहीं है? राजनीतिक रगत की कहानियों के सदस्यों में यह और भी ज़रूरी है कि उनमें लेखक राजनीतिक सदस्यों की गहरी समझ और पहचान का सबूत दें और तत्त्व राजनीतिक-बोध को

नितमिला देने वाल विचार-तन्त्र से सजुक्त कर मानव-नियति के पक्ष को उजागर करें। पर, प्रकसर ऐसा हो नहीं पाता और तात्कालिक दृष्टि चीजा को उनकी सही शक्ल और मदर्थ नहीं पाने देती। कुछेक लेखन जैसे भीष्म साहनी और मिरिराज किशोर तात्कालिक उत्तेजना से मुक्त होकर, राजनीति से सम्बद्ध मानवीय पक्ष को उभार सक है। भीष्म साहनी की कहानी मौका परस्त में राजनीतिक नेताग्रा के पाखण्ड और घूतता को बड़ी बेबाकी और कूरता से उजागर किया गया है। मौत का भी अपने हक में इस्तेमाल करने के बौशल में निपुण वे उन लडको से भी ज्यादा मौकापरस्त, चालाक और घूत हैं जो बूचडखाने में ल जाई जाती हुई निरीह वकरियाँ का दूध दुहते हैं। शुभ और श्रुत में बूचडखाने के प्रसंग की व्यजना कहानी को सबेदना के अनेक अर्थ-स्तरों पर खोलनी चलती है। इसी तरह रवीन्द्र कालिग्रा की कहानी काला रजिस्टर एक निर्मम व्यवस्था के मदर्थ में मानवीय स्थिति का दस्तावेज है। यह दपतरी बाबुघो के आपसी सम्बन्धों का ही रेखांकन नहीं है। इसमें दम घोट्टु व्यवस्था में व्यक्तियों के निरीह और लाचार होते जान की सबेदनात्मक प्रक्रिया बृहत्तर सदर्थों की अनुगूँजो सहित, उपस्थित है।

राजनीति और व्यवस्था के अलावा युद्ध के ज्वलत सदर्थ भी आधुनिक आदमी को जटिल मन स्थिति और यातना से जुड़े हुए है। मडोर्पासह की कहानी युद्धमन युद्धप्रस्त मन स्थिति का उजागर करने वाली कहानी है। युद्ध का आतक यहा मानसिक स्तरों पर सक्रमित होता है। युद्ध को यहा एक समस्या के रूप में नहीं एक स्थिति के रूप में प्रस्तुत किया गया है। यह स्थिति कोहली साहब द्वारा स्वन वरण की गई है जो इसे मानव स्थिति के दर्जे तक पहुँचाती है। सबेदना प्रकट करता एक-एक चेहरा उसे बड़ा घृणित-या सगना है। इसीलिए वे उस आगत में जो सिर्फ उनका है एकमात्र उनका, उसमें वे किसी की हिस्सेदारी नहीं चाहते यदि मेरे किसी बच्चे या सम्बन्धी को शहीदी मिली तो उसका सुप या दुख सिर्फ मेरा होगा। उसे मैं प्रकेला भोगूंगा, किसी के साथ मिल कर नहीं।' इस कहानी में युद्ध के आतक से पैदा हुई मन स्थिति का, बिना भावुक हुए, बोध करा दिया गया है।

मानव स्थितियों को उजागर करने वाला बोध अपने मूल रूप में महानगरीय है। महानगर के जीवन के उलझे हुए परिवेश में मनुष्य की यत्रणा, भय, अकेलपन और व्यथता का ग्रहमाण त्रितना तीव्र और गहन है उतना गाँव के परिवेश में नहीं, हालाँकि गाँव और शहर की मर्यान्त चेतना का गहरा सबेदनात्मक बोध शहर की कई कहानियों में हुआ है। महानगरीय तनाव और यातना का, अकेलपन और व्यथता का एहसास एकायामी न होकर, बहुविध और जटिल होता है।

महानगर के जीवन में दुर्घटना का होना एक सामान्य स्थिति है। इन का इधर की कहानियों में औसत चित्रण भी हुआ है और जटिल अनुभव के रूप में भी इस का बोध कराया गया है। सुदर्शन खोपडा की कहानी सड़क-दुर्घटना की सरचना जटिल है। बाह्य दुर्घटनाओं की भयानकता के साथ-साथ यहाँ भीतरी दुर्घटना भी पूरी क्रूरता से उभरती है : 'मुझे ठीक याद है कि उसे प्वाइडिट बूट से ठोकरें मारते समय मैं बराबर यही समझे जा रहा था कि अपने ही अपमानित प्रापे को पीट रहा हूँ।' मैं ... बाहिर क्योंकर मान लूँ कि मैं अपने ही बटे को जान से मारना चाहता था ? बाहिर मैं उस का बाप हूँ। उस का मेरा खून का रिश्ता ठहरा। नातूनो से भला भास जुदा हो सकता है। इस कहानी में मनुष्य की यातना के एक गहरे मानसिक स्तर को उभारा गया है। जितेन्द्र भाटिया की कहानी एक आदमी का शहर में शहरी जीवन के अकेलेपन की संवेदना व्यक्त है। लेखक ने इस संवेदना को शहर की अनेक स्थितियों और प्रसंगों में रख कर अभिव्यक्त किया है। शहर कहानी की मूल संवेदना को व्यक्त करता हुआ कहता है 'यही कि हर इंसान अन्ततः अकेला है—कि आखिरकार हर चीज का सदा अपने-आप पर समाप्त होता है।' ये स्थितियाँ कोई प्रज्ञा नहीं हैं, ये हमारे सभसामयिक ससार की, रोजमर्रा की स्थितियाँ हैं जिन्हें इस कहानी में अभिव्यक्त किया गया है। जगदीश चतुर्वेदी की कहानी कास भयाक्रान्त मानवीय स्थिति को, नितान्त वैयक्तिक सदर्भ में उभारती है। कहानी का 'वह' ऑपरेशन के लिए अस्पताल में दाखिल है। बल उसका आपरेशन होने वाला है और आज की रात उसने एक कशमकश में गुजारनी है। उसे नींद नहीं आ रही। पिता और नर्स के प्रसंग में वह हल्की फुलकी प्रतिक्रियाएँ व्यक्त करता है। तभी उसे लगना है खिड़की पर झुकी पीपल की टहनियों पर एक नर ककाल लटक रहा है। रात में वह देखना है कि चार आदमी कई जगह से चिथड़े हुए मांस के एक लोथड़े को बिस्तर पर लिटा रहे हैं—और आसन्न मृत्यु की दृश्यांश में उसे नींद आने लगती है। यह वैयक्तिक दयार्थ के घरातल पर, भीतर घुमड़ते भय का बोध कराने वाली कहानी है।

मानव-स्थितियों को सोचें मूल्य घरातल पर अभिव्यक्त करने की भी कोशिश की गई है। आज के मनुष्य की मूल्यरहिता का आभास देने वाली मन स्थिति—उसे एक अमानवीय शिकंजे में बसती जानी है। अन्ततः मूल्यशून्यता जीवन के नकार की स्थिति है जो मनुष्य के दिशाबोध के लिए पातक है। अशोक अग्रवाल की कहानी 'उस का खेल' एक फँटसी है पर कहानी के अंत की पंक्तियाँ मानव स्थितियों की मौजूदा हालत को मूल्यों के परिप्रेक्ष्य में उठाती हैं—'और मैं जाना कि मेरा वह दिशाबोध उसका खेल था। शून्य की लड़ियाँ पिरोते हुए मैं सब शून्य ही रह जाने के लिए अभिसप्त था।'।

समकालीन कहानी में मानव-स्थितियों का जिस रूप में चित्रण हुआ है, क्या उसे प्रतिनिधित्वपूर्ण या प्रामाणिक कह सकते हैं ? ऐसा दावा सायद नहीं किया जा सकता । कहानी हो या कविता या साहित्य की अन्य कोई विधा, समसामयिक स्थितियों का उसका लेखा-जोखा, अपने माध्यमों की विशिष्टता के कारण, गहरा और जटिल होना है, संपूर्णतः प्रतिनिधित्वपूर्ण और अंतिम नहीं । रचनाकार के लिए स्थितियों का महत्त्व आकड़ों से बढ़ कर एक माहौल के रूप में है जिसे वह एक संदर्भ (संभव हो तो शकल भी) देना है । समकालीन कहानीकार इस से अक्षिप्त का दावा नहीं कर सकता ।

त्रिसंगति और विडम्बना : एक अराजक होता हुआ कथा-संसार

व्यक्ति जब 'अपने सामने नग्नप्राय' खड़ा हो तो वह अपनी स्थिति के लिए अपने से इतर किसी अन्य को जिम्मेदार नहीं ठहराता, उसकी कापती हुई क्रुद्ध उँगली उठते-उठते रुक जाती है, क्योंकि वह अपने सामने आहनों की एक दीवार खड़ी पाता है जिसमें उसके अपने ही त्रिसंगतियों-भरे, विरोधाभासपूर्ण, वेड़गे और विकलांग अवसंभव उभरते हैं। उस के लिए अपने अदर के भयावह यथार्थ से बड़ा और कोई यथार्थ नहीं होता। वह सत्ता या व्यवस्था के प्रति न घृणा उंडेलता है, न परिवेश की त्रिसंगतियों की शिकायत करता है। उसके लिए प्रामाणिक है परिवेशगत बोध जिसकी पहचान वह गहरे आत्मिक घरानल पर करता है और जो उसे सताता है, निलमिला देता है और अनजंगत में उदल-मुदल मचा देता है।

कृष्णबलदेव वंद की कहानियों में (कहानी संग्रह : दूसरे किनारे से, राधाकृष्ण प्रकाशन) इस व्यक्ति को उसकी सपूर्ण जटिलता में पकड़ने-समझने और उसके बोध को अभिव्यक्त करने की चेष्टा की गई है। ये बाहरी सन्दर्भों की अपेक्षा भीतरी सन्दर्भों में चरितार्थ होने वाली कहानियाँ हैं। यह 'भीतर' 'बाहर' का प्रतिफल नहीं, न ही उसकी प्रतिक्रिया। यहाँ समूचा बाहर भीतर स्थानांतरित हो गया है जिससे उसकी एक अलग अतसंज्ञा बनो गई और एक आन्तरिक तर्क संगति भी। इसमें परिवेश को नकारने या चुनौती देने का अंदाज न हो करके, परिवेश को एक सवेदनात्मक शक्ति देने और उसे आन्तरिक स्तरों पर सृजित करने की कोशिश भलकती है। यह कोशिश रचनात्मक अपेक्षाओं की दृष्टि से कितनी सफल है या असफल,

कलात्मक है या अकलात्मक, इसे कुछेक कहानियों के आधार पर परखा जा सकता है। उदाहरण के तौर पर उनकी एक कहानी 'रात' लें। सभी कुछ विसंगति और विडम्बना की स्थिति में है। अपने निजत्व की पहचान गवा चुके और उसके लिए छटपटाने वाले आदमी की स्थिति यह है 'मेरे पैर मुझ से दूर होते जा रहे हैं। मेरा मुँह चिड़ान है और फिर उसी तरफ (घोराने की ओर) फुदकते हुए बढ़ जाते हैं।' इस कहानी में लेखक ने मानव-प्रवृत्ति की विडम्बना का एहसास कराने वाली विमर्शपूर्ण स्थितियों का विस्तारण की 'टेबनीय' में बोध कराया है। तमाम मौजूदा स्थितियाँ गड़बड़मड़ है—जमरा प्लेटफार्म में बदल जाता है और 'वीराना' प्लेटफार्म की जगह ले लेता है। 'बहा जा रहे हो?' की अनुगूँज कहानी की मूल्यपन छटपटाहट से जोड़ देती है 'सायद सब मर चुके हैं। बस मैं ही बचा रह गया हूँ। मैं और यह सारा दुष्सा जानवर जिसरी साक्ष में न जाने कहाँ-कहाँ डोता फिहंगा। घर भी बचन है। नहीं, बचन भी मर चुका है। मैं मुस्कराता हूँ, चिल्लाता हूँ। यह वैयक्तिक घरायल पर मानव-नियति की त्रेज और तीखी अभिव्यक्ति है। क्या यहाँ नियति का कोई ठोस बाह्य संदर्भ है? यहाँ तो घड़े में, अथवाथ में तिपटा हुआ एक मकान है जिसमें कुछ छायाएँ इधर से उधर, उधर से इधर मँडरा रही हैं। कहानी का 'मैं' इन छायाओं को भस्म कर देना चाहता है। पहले वह उन के प्रति आश्रमक हो उठता है, फिर उनसे बच निकलना चाहता है और अंत में उसे महसूस होता है कि बीड़ो और व्यक्तियों के प्रति आश्रमक खंबा व्यर्थ ही नहीं, आत्मप्राप्ति भी है। इन छायाओं की कोई ठोस उपस्थिति कहानी में नहीं है। इन कहानियों में भीतर घरायल होते हुए भी संसार की प्रमूल उत्कट अभिव्यक्ति है।

इस संग्रह की अधिवर्त कहानियाँ ऐसी हैं—जो यौन-सम्बन्धों के आधार पर जटिल अनुभवा को संप्रेषित करती हैं। ऐसी कहानियाँ हैं—त्रिकोण, सब कुछ नहीं और नीला घेंघेरा। इनमें संवसगत स्थितियों को एक संवंधा भिन्न कोण से देखा गया है और नई प्राधुनिक दृष्टि के अंतर्गत उनका बोध कराया गया है। संवस यहाँ बदली हुई मानसिकता के प्रतीक रूप में आया है। त्रिकोण कहानी लें। इसमें पति-पत्नी और प्रेमिका का त्रिभुज तया त्रिकोण है। प्रत्येक की मन स्थिति बदली हुई है। यौन-सम्बन्धों का यह बदला हुआ रूप यह की खोल को बनाए रखने और उसमें सिपट जाने का है। लेखक ने यौन-सम्बन्धों की मौजूदा स्थितियों को मानसिक दृष्टि के स्तर पर अभिव्यक्त किया गया है। यौन-स्थितियाँ जटिल घनरूप रूपों और घटनाओं से जुड़ जाती हैं उनकी कहानी सब कुछ नहीं में। एक और पति से प्रलग हुई औरत है तो दूसरी और पत्नी से प्रलग पड़ा हुआ पुरुष है। दोनों के बच्चे भी हैं। वे उन स्थितियों को बखूबी जानते हैं जो उन्हें कोई विकल्प या रास्ता नहीं देती। औरत कहती है 'मैं सोटना नहीं चाहती, परंतु फिर भी सोटूंगी, क्योंकि और कोई रास्ता नहीं।' इस मजबूरी को दोनों जानते हैं कि दोषारा कुछ भी नहीं किया जा सकता। वे जान चुके हैं कि सभी सम्बन्धों की समावनाएँ एक ही होती हैं। यहाँ यौन-

सम्बन्धों का नहीं, यौन-सम्बन्धों के दौरान पैदा हो जाने वाली उस मनोवृत्ति का महत्त्व है जो आदमी को अकेला, आत्मपराया और पौष्टित बना जाती है। कहानी के परम्परागत चौखटे को, शैली शिल्प के स्तर पर तोड़ कर लेखक ने इस अनुभव को अभिव्यक्त किया है। नीला घोंघेरा का काव्य भी औरत-मर्द के रिश्ते में व्याप्त हो जाने वाली दूरी ही है। लेखक ने इन रिश्ते में सिमट आए अकेलेपन, भय और जड़ता को इस कहानी में उभारा है। अबसर जैसी एकाध कहानी को छोड़ दें तो इस सग्रह की यौन सम्बन्धों की कहानियाँ, सम्बन्धों की जटिलताओं का एहसास कराने वाली हैं।

पारिवारिक तनाव या टूटन की कहानी है ऋण जिस का चित्रण लेखक न निसंगता से किया है। भूल, अवरस और अलाप इस सग्रह की निहायत मामूली कहानियाँ हैं।

कृष्णवलदेव बंद की अधिकांश कहानियाँ आत्मालाप और सवोपन की शैली में हैं। यह, तत्त्वतः, स्वयं को सम्बोधित बातचीत है। इसका त्वर तत्त्व और पैना है और भीतरी विषयन को उभार पाने में सफल है। ध्यान देने की बात यह है कि आत्मालाप और आत्मसम्बोधन की शैली में रचित होने के बावजूद ये कहानियाँ आत्म-केन्द्रित नहीं हैं। इनके बीचो-बीच अन्तर्मन चलता रहता है जिससे माध्यम से लेखक भीतरी कोहराम को शब्दबद्ध करता गया है।

अभिव्यक्ति के इस तरीके में बाहरी परिवेश और सदभं महत्त्वहीन या घुघले रह जाते हैं और तीव्र आंतरिक उन्मेष में कहानी का तन छिल्ल-भिन्न हो जाता है। महीपसिंह अपनी कहानियों में परिवेश और आंतरिकता में सन्तुलन बनाए रखने की कोशिश करते हैं। उनकी कहानियों में (कहानी-सग्रह घिराव राजपाल एण्ड सब) जीवन के सूक्ष्म पहलू और वास्तविक सदभं हैं। वे उलझी हुई पेचीदा मन स्थितियों को उठाने हैं, कभी-कभी उन्हें गहरे मानवीय अभिप्रायों से जोड़ भी देते हैं। महानगर जीवन की विसगतियों और तनावों के बीच जो रहे पात्रों की दुहरी मानसिकता का बोध उनकी कहानियाँ कराती हैं। इनमें जहाँ अहंकेन्द्रित और कुठाग्रस्त पात्र हैं वहाँ भयात्रात और 'हिपोकेट' पात्र भी हैं। इन पात्रों के जरिये आज की जटिल और तनाव-पूर्ण मन स्थितियों और द्विपूर्ण मानसिक दशाओं को, सम्बन्धों के आधार-फलक पर चित्रित किया गया है। उनकी दृष्टि सम्बन्धों के चित्रण तक नहीं रुकती बल्कि उस आदमी को टोहने और पहचानने का प्रयत्न करती है जो तमाम सम्बन्धों के बीचो-बीच बिछा हुआ है।

इस सग्रह की कहानियों में सम्बन्धों का तनाव ही नहीं, तनाव में सहज हो पाने की दृष्टि भी व्याप्त है। यह दृष्टि कहीं आरोपित है और कहीं रचना का अवि-भिन्न अंग, इसे परखने के लिए हम तीन कहानियाँ लेते हैं—पारदर्शक, घिराव और कीस। इनमें सम्बन्धों के तनाव को अलग-अलग स्तरों पर उठाया गया है। पारदर्शक कहानी में जीवन की भयाक्रांत स्थितियों का बोध कराने का प्रयास किया गया है।

कहानी का 'वह' तनाव को बाहरी और भीतरी दोनों स्तरों पर सहता है। पर उसकी तनावपूर्ण मन स्थितियाँ सम्बन्धों की जटिलता का एहसास नहीं कराती। यह प्रहसास भापी करानी है। वह तनाव में सहज हो पाने के लिए स्वयं से जुझती है। तनाव में सहज हा पान की दृष्टि यहाँ रचना के भीतर से उभरी है। अतः रचना का आवय-विक्रम प्रग है। इसके विपरीत धिराव कहानी में मूल सवेदना रचना स्तर पर व्यक्त न हो कर सरलीकरण का शिकार हो गई है। इसमें भी सम्बन्धों के तनावपूर्ण होते जान की अभिव्यक्ति है। सिम्मी भीतर के तनाव और आनक से पीड़ित है। अमर उस चुरी तरह से घेर हुए हैं। लेकिन उसे यह तोत्र एहसास है कि यह धिराव अमर की तरफ से नहीं, उसके मन का ही है। इस मूल मन स्थिति के चित्रण के साथ-साथ इस कहानी की संरचना में एक अन्य घटना का भी संयोजन किया गया है जो बाहरी धिराव या आनक का स्थूल रूप की घोर इशारा करता है। लेकिन, लगता है कहानी की बुनावट में इस घटना के विधान के लिए कोई गुंजाइश न थी। सम्बन्धों के तनाव का एक अन्य स्तर कील कहानी में है। इसमें मनोप्रयियों के शिकंजे से उबरन की छप्पटाहट का वाय कराया गया है। कहानी में मोना और उसके डैडी जटिल चरित्र मान पात्र है। मोना के चरित्र की जटिलता का कारण उसके डैडी हैं जो उससे कहते रहते हैं कि वह असाधारण है। डैडी उसे असाधारणता का खोन इसलिए घोडाते हैं कि वह किसी सडके को पमद करने की मन स्थिति में आ ही न सके। मोना इस ग्रथि में मुक्त हाकर जीना चाहती है और इसकी गिरफ्त से वह तब छूटती है जब उसे एहसास हाता है कि उसके व्यक्तित्व में कोई खास बात नहीं। नील एक प्रतीक है प्रहर्षित डैडी का प्रतिमान की असामर्थ्य के टूटन का। जटिल और तनावपूर्ण सम्बन्धों में सहज हा पान की प्रक्रिया इस कहानी की रचनाशीलता में व्याप्त है।

इस सग्रह की एक अन्य महत्वपूर्ण कहानी है मुड़ मन। यह युद्धग्रस्त मन - स्थिति को उजागर करने वाली कहानी है। युद्ध का आतंक यहाँ मानसिक स्तरों पर सन्निहित हुआ है। युद्ध को यहाँ एक समस्या के रूप में नहीं, एक स्थिति का रूप में प्रस्तुत किया गया है। यह स्थिति कोहली साह्य द्वारा स्वतः वरण की गई है जो इस मानवीय स्थिति के दर्जे तक पहुँचाती है। सवेदना प्रकट करना एक एक चहरा उस बड़ा घुणित सा लगता है। इसलिए वे उस आगत में जो मिर्क उठका है, एकमात्र उनका, उसमें वे किसी की हिस्सेदारी नहीं चाहते। 'यदि भर किसी बच्चे या सम्बन्धी को सहीदी मिली तो उसका सुप या दुख सिर्फ मेरा हाया। उस में अकेला भोगूंगा, किसी के साथ मिल कर नहीं। इस कहानी में युद्ध के घातक से पैदा हुई मन स्थिति का, बिना भावुक हुए, बोध करा दिया गया है। यह कहानी इस बात का प्रमाण है कि लेखक पात्रों को ठोस बाह्य घटनाओं और स्थितियों में डाल कर उनके भीतरी तनाव या स्थितियों के व्यंग्य को उभारता है।

महीष की कहानियों में व्यंग्य का सक्षय प्रायः सामान्य, साधारण स्थितियों में जैसे पत्नियाँ, लोग भाव, ईर्ष्यादि कहानियों में। उनका व्यंग्य भाव प्रायः स्पष्ट और

प्रत्यक्ष रहता है। बर्बे जैसी एकाध कहानी ही है जिसमें व्यंग्य अमूर्त रह गया है। व्यंग्य के माध्यम से वही-वही स्थितियों की विसर्गितियाँ भी उभरी हैं। उनके व्यंग्य का तेवर तेज और पैना न हो करके हल्का-हल्का है—स्थितियों को चिढ़ाने वाला, उन को काटता चलने वाला और उनकी विडम्बनाओं को उभारने वाला नहीं।

कृष्णवलदेव बंद की कहानियों में जहाँ बाहरी स्थितियों के चित्रण की अपेक्षा एक आंतरिक अमूर्त उत्कटता है, वहाँ महीप सिंह की कहानियों में स्थितियों और मद्भों की भौतिक सत्ता विद्यमान है, भले उन से सूक्ष्म मन स्थितियों की ओर व्यंजना पूर्ण सकेत मिलते हैं। दूधनाथसिंह भी स्थितियों की स्थितियों के रूप में ही नत हैं पर वे कहानी के अंतिम अंश में पहुँचकर उन्हें सामान्य भीतर ढकेलते हैं और अभ्यन्तरीकरण का भ्रम पैदा करते हैं। उनकी कहानियाँ (कहानी सग्रह सुखान्त—रचना प्रकाशन, इलाहाबाद) बाहरी स्थितियों को भीतर प्रक्षेपित करने वाली हैं। यह प्रक्षेपन (मुखान्त कहानी को छोड़ कर जिसमें यथार्थ अभ्यन्तरीकृत होकर सृजित हुआ है) अभ्यन्तरीकरण नहीं है। बाहरी परिवेश के अभ्यन्तरीकरण की प्रक्रिया में व्योरो या विवरणों के लिए कोई जगह नहीं रह जाती। प्रक्षेपन और विवरणप्रियता दूधनाथ की कहानियों (केवल इस सग्रह के सदस्य में) का एक बुनियादी ढाँचा है। आंतरिक जगत् के विघटन और खोजनेपन या आत्म संधर्ष की ओर सकेत करने के लिए लेखक प्रक्षेपित वस्तु को चकरदार शिल्प के माध्यम से उठाता है या फिर बमानवाजी का सहारा लेता है। इस सग्रह की एक कहानी विजेता लें। इस कहानी के अंतिम भाग में पहुँच कर सभी घटनाएँ और स्थितियाँ आंतरिक अर्थ सकेतों से सशुक्त होती चलती हैं। यह किसी के विरुद्ध नहीं, अपने विरुद्ध लड़ी जाने वाली लड़ाई है—अपने मुखौटे और मुलम्मा को तोड़ कर अपने यथार्थ की पहचान के लिए लड़ी जाने वाली लड़ाई। इस कहानी में अपने ही पिता और मायावी चेहरे को पकड़ने की कोशिश है। कहानी का 'मैं' कहता है 'मैं जानता हूँ लेकिन मैं भागता रहता हूँ। और यह खूँवार, दयनीय टूटता हुआ अपना ही नरप्रेत डर कर मेरा पीछा करता है।' यह अपने भीतर का चक्रव्यूह है जिसमें व्यक्ति सतत संपर्क में है। नरप्रेत एक प्रतीक है—अपन ही चारों ओर मेंडराते रहने का, उन तमाम आत्मकेंद्रित प्रवृत्तियों का जिनके रहते वृहत्तर मानवीय आकाशा की बात बेमाने लगती है—'स्थितियाँ किस तरह आदमी के सच को झूठ में बदल देती हैं। और आप चिल्लाते रहिए, कोई यकीन नहीं करता।' आदमी की बड़ी विडम्बना है 'मानवीयता किस तरह बेरहमी से मेरा पीछा कर रही थी और मैं भाग रहा था, इस तरह यह कहानी बाहरी घरातल से एकाएक छलांग लगाकर अंतरंग घरातलो पर आ पहुँचती है और आज के आदमी के विघटन और विसर्गित की ओर सकेत करती है। पर इस विघटित और विसर्गितपूर्ण मानसिक स्थिति को उखाड़ने के लिए कहानी के प्रारम्भिक विवरणों और पात्र की मन स्थिति के विस्तृत वर्णनों की क्या तुक थी? यही बात उत्सव कहानी के सबंध

में बही जा सकती है। कहानी के गुरु के पुष्टों में लेखक ने एक-एकपात्र का रेखांकन प्रस्तुत करने का जो ढंग अपनाया है वह पुराने कालीन गुरुओं की याद दिला देता है। यह न भी खटक्ता यदि क्या के समानान्तर एक अन्य ग्रंथ आन्तरिक स्तरों पर सन्निहित होता चलता। पर, यहाँ तो बाकायदा एक कथा है। इसके चलते इस कहानी को कथानकहीन या क्या के ढाँचे को तोड़ने वाली कैसे कहा जा सकता है? शिनाहल कहानी में भी एक भरी-पूरी कथा है। इसमें एक विवाहित मर्द-औरत के यौन-संबंधों की व्यंजना है। यहाँ पहले मर्द औरत के पारस्परिक यौन-सम्बन्ध थे। गुरु गुरु में वे एक-दूसरे को हसरत से देखते थे, लेकिन बाद में 'उनके पास एक दूसरे के लिए हिंसा-रत, नफरत, उपहास, जहरबुझे गंदे शब्द थे जिन्हें वे रह-रह के अपने एकांत में उगला करते।' और अब इतने यहाँ बाद में एक-दूसरे को यों ही नहीं निश्चित जाने देना चाहते थे। यहाँ तक कहानी सपाट और स्थूल ढंग से चली है। पर संयोग के बाद के जटिल एहसास को लेखक ने मानव-अस्मिता से जोड़ दिया है : 'क्या मैं बता सकता हूँ कि वह कौन सी चीज़ थी जिसकी सहसा हमने मिल कर हत्या कर दी थी ? क्या मैं उसकी शिनाहल कर सकता हूँ। प्रेम या धृष्ट या घासना या स्वायं या सब कुछ का एक मिला-जुला नाटक ? क्या मैं उसे गिन-प्वाइट कर सकता हूँ ? यह कहानी की केन्द्रीय संवेदना का स्थल है पर इस तक पहुँचने के लिए क्या-रस की जो लम्बी भूमिका तैयार की गई है उसकी क्या कोई सगति इस तरह की कहानी के लिए है ? स्वर्गवास की कहानी भी विवरणों और व्योरा की भरमार की गिफार हुई है। कहानी में 'वह' की मानसिकता को उभारने की कोशिश की गई है पर इसमें लेखक पूरी तरह से असफल रहा। कब-कब कहानी में ग्राह्य की उस स्थिति का चित्रण है जहाँ कोई संवाद संभव नहीं रह गया। ग्राह्यी सिर्फ बड़बड़ाता है जिसका दूसरे ग्राह्यी से कोई सरोकार नहीं।

सुखांत इस मध्य की एक लम्बी कहानी है जिसे लेखक ने एक स्वप्न कथा कहा है। इसे चार रातों—परिस्थिति, प्रत्यक्षलावन, प्रतीक्षा और पुनः दर्शन में विभाजित करते दोषित बना दिया गया है। इन कहानी के 'टेम्पल' को देखते हुए लम्बे पोंडे विवरणों के लिए कोई गुणादेश नहीं थी पर यहाँ भी लेखक ने इसके लिए रास्ता निश्चित किया है। वैसे यह कहानी, भाव और कथन स्थिति के बावजूद, ग्राह्य के ग्राह्यी की गहरी स्थिति का बोध कराती है। कहानी के अंत की पंक्तियाँ हैं 'मैं बही हूँ—अपने जमाने के गहरे विषयक ग्रंथों के अध्ययन में गुप्त, विदूषक और दार्शनिक के दृष्ट से जर्जर लेकिन ईमानदार'। यह ग्राह्यी दुःस्वप्न में जागता रहा। उमी व अन्दर, उमी से घिरा हुआ—अनवरत। वह अपने ही विच्छिन्न मध्यस्थत रहा और औरों के लिए—माँ और पत्नी के लिए, अपनी आन्तरिक टकराहट की प्रतिध्वनि बड़बड़ाहट भाव बना रही। उमंग, उत्साह और आतिशायक प्रयत्न निरर्थक और अतीत की बात बनत गए। मारे सम्बन्ध गड़बड़ा गए और एक अजीब-सा मसखरापन साधारण धरिद बन कर चारों ओर फैल गया। आकाश और प्रतीक्षा महज छल सिद्ध

हुई। लगा कहीं कुछ नहीं होगा। और फिर मूल्य घरातल पर यह चीख 'क्या इस सार्वजनिक प्रजनन गृह में अब कभी कोई मसीहा पैदा नहीं होगा?' यह लेखक की मूल्यगत छटपटाहट को व्यक्त करने वाली पंक्तियाँ हैं जो इसे मानवीय समिति प्रदान करती हैं।

गिरिराज विशोर की कहानियाँ (कहानी संग्रह रिश्ता और अन्य कहानियाँ राजकमल प्रकाशन) सम्बन्धों के तनाव को तनावहीन भाषा में व्यक्त करती हैं। इनमें जटिलतर होते हुए सम्बन्धों और मानसिक कुटाम्रा की अभिव्यक्ति सीधी और ठेठ है—कभी कभी सपाटता की हद तक। इनका रचना विधान इकहग है। इन कहानियों में लक्षणीय अनुभूति अनेक अर्थ-स्तरों पर संचरित होने के बजाय एक स्तरीय है।

इस संग्रह की शीर्षकहीन कहानी लें। इनमें दो मित्रों के सम्बन्धों और मन-स्थितियों में इस कारण अंतर घटित हो जाता है कि एक अप्सर है और दूसरा कर्क। अप्सर और कर्क के जीवन में एक ऐसी खाई है जिसे उनका वचपन का दोस्ती का एहसास भी पाट नहीं पाता। कर्क हीनताग्रन्थि से पीड़ित है। वह अपने अप्सर दोस्त के सामने दब जाता है, उसकी सहजता खत्म हो जाती है। वह कहता भी है 'मैं हर अप्सर और कर्क को पहले अप्सर और कर्क मानता हूँ बाद में दोस्त, भाई और समुद्र।' कर्क की पत्नी की 'फिक्सेशन' दूसरे प्रकार की है जो अप्सर की मानसिकता के अनुरूप बँठती है। लेखक ने सम्बन्धों के इस मानसिक जटिल रूप को अत्यन्त सहजता से व्यक्त किया है। इसी तरह कर्क कहानी में कर्क के बड़मूल संस्कार या मिजाज को पकड़ने की कोशिश की गई है। कर्क के अप्सर बन जाने के दौरान की मनोवेदना और मानसिकता, दफ्तरी माहौल के यथार्थ के साथ-साथ इस कहानी में पुलती है। वो खाई जो कहानी में एक ऐसे मध्यम श्रेणी के व्यक्ति का चेहरा उभरता है जो सूक्ष्म मानसिक सहज पर परजीवी है और दोहरी मानसिकता में जी रहा है। वह जिस वडपन को छोड़ता है उससे उसकी स्थिति और ज्यादा बरण हो उठती है। गाउन ओसत दर्जे की कहानी है। इसमें लेखक ने शायद नए पुराने के बीच के तनाव को अभिव्यक्त करना चाहा है पर तनाव की जगह कहानी में सुनीता की मन-स्थिति अधिक उभरी है। लेखक को जिस तनाव की अभिव्यक्ति अभिप्रेत थी, उसका कोई बिंदु नहीं उभरता।

इस संग्रह की सर्वाधिक महत्वपूर्ण कहानी रिश्ता है। यह मानवीय रिश्ते की विडम्बना की कहानी है। मन्नी और गिरिषादी से सहे-भुज का रिश्ता है भी और नहीं भी है। माँ और पुत्र के वास्तव्य की पूरी 'मिथ' यहाँ गायब है। सम्बन्धों में न कहीं कृत्रिमता है न औपचारिकता। एक ठेठ और बेलास जिन्दगी है। गिरिराज विशोर ने इस जिन्दगी की दहला देने वाली भाँकी इस कहानी में प्रस्तुत की है।

गिरिराज विशोर की कहानियाँ रचना-विधान की दृष्टि से सीधी-सादी हैं पर वे सम्बन्धों के बुरे भराजक संसार को खोलती चलती हैं।

परिवेश का यथार्थ और कला का अनुभव

रचनाकार के लिए (जो परिवेश को प्रत्यक्ष के स्तरों पर भोगता है।) परिवेश कोई ठोस भौतिक स्थिति नहीं, अनुभव का एक अविच्छिन्न हिस्सा है। इस अनुभव के साथ तात्कालिक और मनायुक्त उत्तेजनाएँ जुड़ी रहती हैं जो उसके कला का अनुभव बनने के रास्ते में आड़े आती हैं। परिवेश का सीधा अनुभव कला का अनुभव नहीं बनता। कला-श्रिया अनुभव को तात्कालिकता और निजबद्धता से मुक्ति दिलाती है। इस अर्थ में ही रचनाकार की दृष्टि की भी सगति है। रामदण्ड मिथ की कहानियाँ (कहानी संग्रह खाली घर जान भरती प्रा० लिमिटेड) ही हैं जिन में कला अनुभव और जीवन दृष्टि का वैशिष्ट्य है, भले ही यह वैशिष्ट्य अपने मूल रूप में रागात्मक कोटि का है। इससे उनकी कहानियों में 'वस्तु की विविधता तो है पर यह विविधता बोध के विभिन्न स्तरों की नहीं है। सभी कहानियों में, सन्दर्भों की भिन्नता के बावजूद भावात्मक संबंधों का दृढ़ व्याप्त है जिसे रागात्मक दृष्टि बांधे हुए है। उदाहरण के तौर पर कुछ कहानियाँ देखी जा सकती हैं। चिट्ठियों के बीच कहानी में निजी और गाँव की परेशानियों के बीच फँसे व्यक्ति का चित्रण है। कहानी का हा० देव शहर में रहता है पर 'घर से' गाँव से जुड़ा हुआ है, सम्झ से नहीं, एक आंतरिक राग-स्वय से। शहर में रहते हुए उस पर परिवार की ज़रूरतों के, गाँव में रह रहे अपने आत्मीय जनों के, और परिस्थितियों के दबाव हैं। ये दबाव भावात्मक संबंधों को तनावपूर्ण बना जाते हैं। संबंधों का तनाव और दृढ़ इन कहानी में मानसिक स्तरों पर फैलता चलता

हैं। जिसे लेखक ने रागात्मक रचना-दृष्टि से संयोजित करना चाहा है। इस दृष्टि को लेखक के आत्मीय अनुभव निर्धारित करते हैं जिनके मूल प्राथमिक बोध से लेखक स्वयं को नहीं काट पाता और उस हृद तक तटस्थ नहीं हो पाता। मिश्रजी की कहानियों में, इसीलिए रागात्मक और एक गहरी संपृक्ति का भाव है। इस भाव को लेखक ने सन्दर्भों में अनुभव के सघन रूपों से जोड़ा है अपनी कहानी माँ सन्नाटा और बजता हुआ रेडियो में। इस में गाँव से जुड़े व्यक्ति का दर्द व्यक्त है जिसे लेखक ने एक वृहत्तर आयाम में प्रस्तुत किया है। बाद जाने और अकाल पड़ने से गाव की जो दुर्दशा होती है और जो त्रासदी वहाँ घटती है, उसका बड़ा यथार्थ चित्रण इस कहानी में किया गया है। गाँव की दुर्दशा और दशव्यापी पाखंड का मन्दर्भ इस कहानी की संरचना में गुंथे हुए है। यह कहानी लेखक की सश्लिष्ट और संवेदनात्मक रचना-दृष्टि को उजागर करती है। पर, भटकी हुई मुलाकात कहानी में लेखक की दृष्टि रागात्मकता से एक कदम आगे बढ़ कर भावुक हो उठी है। इस भावकता को वस्तु, वयन-प्रकार और भाषा के स्तरों पर देखा जा सकता है। सीमा कहानी में लेखक की रागात्मक दृष्टि संवेदनात्मक और मानवीय धरातल पर आसान है। इस कहानी में एक अभिशप्त लड़की की व्याधा को आका गया है। प्राकृतिक उपकरण जैसे घूप पेड़, चिड़िया, चील और क्वार की दुपहर—सीमा की मानसिक दशा को उभारने के लिए आए हैं। 'चील का टिहाना' उसकी करुणा को गहराता है और उदासी का एक ध्वनि-चित्र प्रत्यक्ष हो उठता है। इस कहानी की संरचना में गुंथे हुए प्रतीक और विम्व और भाषा का काव्यात्मक रुझान लेखक की रागात्मक रचना दृष्टि को गवाही देते हैं।

इस संग्रह में कुछ अन्य कहानियाँ भी हैं जो गाँव और शहर के रागात्मक अन्तःसंबंधों से जुड़ी हुई हैं जैसे खाली घर, एक और यात्रा, खडहर की आवाज, एक औरत, एक ज़िन्दगी, बादलों भरा एक दिन, छूटता हुआ नगर और मुक्ति इन में से खडहर की आवाज और मुक्ति उल्लेखनीय कहानियाँ हैं जिन में रचना-दृष्टि का व्यापक और तटस्थ रूप है। खडहर की आवाज कहानी के पीछे भी एक प्रौढ़ दृष्टि है जो गाँव के स्कूल और उस से जुड़ी स्मृतियों में पड़ित जी के व्यक्ति-चित्र को उभारने के वहाने, समस्त सांस्कृतिक विघटन को प्रत्यक्ष कर देती है। मुक्ति कहानी में लेखक की दृष्टि अपेक्षाकृत अधिक संतुलित और तटस्थ है। इस कहानी में चंदा की मौन-वासना और किसी के साथ उस का भाग जाना, यात्रिक और व्यापारिक जीवन-पद्धति की गिरफ्त से मुक्त होने की उस की तीव्र छटपटाहट को व्यक्त करता है।

रागात्मक दृष्टि अपनाते से यह खतरा उत्पन्न रहता है कि वही एक पक्ष अधिक घटकीला और अतिरिक्त न हो जाए। लेखक ने इस खतरे से बचने की भर-सक कोशिश की है पर एकाप कहानियों में (जैसे लाल हथेलियाँ) मूल संवेदना सपाट और सरलीकृत हो गयी है और 'ट्रीटमेंट' एकपक्षीय लगता है। पिता कहानी में

भी दो पीढ़ियों के अंतर को अतर्द्वन्द्वी के माध्यम से अतिनाटकीय बना दिया गया है और एक बात इस कहानी को वास्तव का 'एस्थेटिक' अनुभव नहीं बनने देती।

इन कहानियों में गाव और शहर के दोहरे सन्दर्भों में जी रहे व्यक्ति की छटपटाहट और पीड़ा व्याप्त है। इनमें निजी और गाव की मयवा गांव और शहर की परेशानियों, विभीषिवाओं और विघटित स्थितियों का चित्रण किया गया है। ये कहानियाँ सिर्फ गांव या सिर्फ शहर की कहानियाँ न हो कर गांव और शहर की सन्नत चेतना की कहानियाँ हैं।

वेद राही की कहानियों का ससार महानगर का जटिल और उन्मा हुआ ससार है जिसे उसने सबधों के घरातल पर 'परिवर्तित' किया है। उस ने अपने परिवेश की घटनाओं और स्थितियों को कहानी के रचना-विधान में गूथ कर इस ससार को उजागर किया है। वे अपने परिवेश की घटनाओं या स्थितियों को ले कर कहानी को बुनाई में जुटते हैं (कहानी-संग्रह दरार, उमेश प्रकाशक, दिल्ली) और उन के माध्यम से किसी जटिल मन स्थिति को उभारने और संप्रेषित करने का प्रयत्न करते हैं।

वे परिवेश के यथार्थ को घटानाओं और स्थितियों के संयोजक के माध्यम से व्यक्त करते हैं और कहानी के सारचनात्मक विभाग में (इस संग्रह की तीन कहानियाँ दरार, हर रोश और बर्फ के सदभं में ऐसे सकेत देते चलते हैं जिससे कहानी की भौतिक स्थिति जटिल मन स्थिति का बोध कराती जाती है। इस संग्रह की एक कहानी दरार में। ऊपर से देखने से लगता है कि यह युद्ध की कहानी है पर यह युद्ध की कहानी न हा करके युद्ध के भय और आतंक से बनी मानसिकता और उससे उत्पन्न सबधों में व्याप्त हो जाने वाले मनोवैज्ञानिक तनाव और दूरी का बोध कराने वाली कहानी है। भावात्मक तनाव की स्थिति में ध्यानसिंह का आत्मरक्षा के मोह में पड़ कर प्रजनन पीड़ा से लड़प रही अपनी पत्नी लज्जा को छोड़ कर भाग जाना और फिर सतरे के टल जाने की मूर्चना या कर उसके पास लौट आना, सबधों के भावात्मक रूपान्तरण की ओर संकेत है। ध्यानसिंह और लज्जा के संधों में गूथम मानसिक घरातल पर पड़ने वाली इस दरार की ओर कहानी के अंत में संकेत किया गया है 'बहु कहता रहा है लेकिन चाह रहा है, लज्जा उस की बात न सुने। लज्जा सज जानती है, ध्यानसिंह को मालूम है। वह लज्जा की ओर देख भी नहीं पा रहा। उस न वनधियों से दया—वह उस के साथ-साथ चल रही है। दोनों के बीच एक हाथ की दूरी है पर ध्यानसिंह का लग रहा है वह लज्जा से बहुत दूर हो गया है—बहुत ही दूर। एक बृहत्तर सदभं में सबधों में व्याप्त हो जाने वाली दूरी को लेखक ने कलात्मक अभिव्यक्ति दी है। यह किसी चानू पारणा या मुहावरे की देन न हा करके ठोस यथार्थ सदभं से उत्पन्न बोध है जो कहानी के अन्तर्गत स्तरों में रचा हुआ है।

इस सप्ताह की एक अन्य कहानी है हर रोज जो आज के नगर जीवन की मान्यता और भयावहता का बोध कराती है। साठे रोज सुबह साढ़े आठ बजे बोरावली से ट्रेन में बैठता है, चर्च गेट पर उतरता है, शाम को चर्च गेट से बोरावली की ट्रेन पकड़ता है और घर पहुँचता है। हर रोज का यह मानिक क्रम उसे भीतर से सोच रहा है। मानव कला और सहानुभूति उस के लिए निरर्थक हो गये हैं। साठे देखता है—ट्रेन के दरवाजे पर खड़े, आखें बंद किए एक व्यक्ति को जो गाड़ी की तेज गति के साथ झूल रहा है। साठे सोचता है इस तरह से झूलता हुआ वह आदमी किसी समय भी बाहर गिर सकता है। क्यों न बाहर पकड़ कर वह उसे सीट पर बैठा दे। साठे ने आगे बढ़ना चाहा, पर रुक गया, ख्याल आया कि यह तो आम बात है। उसकी सोच का रुख ही बदल गया। और वह आदमी चलती ट्रेन के दरवाजे के पास झूलता हुआ गिर गया और मर गया। महानगर में सहानुभूति शून्य होते जाने का यह रोज का क्रम है जिसके माध्यम से लेखक ने मानव नियति को भयावहता का साक्षात्कार कराया है।

घटना-संयोजन को अभिव्यक्ति के एक साधन के रूप में अपनाने से यह डर घना रहता है कि कहीं लेखक कथ्य के सरलीकरण या सपाट कथन का शिकार न हो जाए। रिश्ता, दुर्घटना और घाव ऐसी ही कहानियाँ हैं जिन में संवेदना सरलीकृत है और अभिव्यक्ति सपाट। इन की 'वस्तु' में भी नवीनता नहीं है। बर्फ कहानी का कथ्य भी नया नहीं है पर इस कहानी का प्रस्तुतीकरण और इसकी संरचना कलात्मक है जिससे वस्तु का पुरानापन छटकता नहीं। इस कहानी में कथ्य का उतना महत्त्व नहीं है जितना गोपीनाथ की पत्नी की संवेदनात्मक स्थिति का। उसके लिए बर्फ बाहर ही नहीं गिर रही बल्कि उसके अंदर भी जम गई है। बाहरी प्राकृति और अन्तरिक प्रकृति में कहीं कोई अन्तर नहीं रह जाता 'मीलों तक फैली हुई बर्फ उसके भीतर जमती जा रही थी।' भीतरी मौन की यह निरीह कक्षा मानसिक स्थिति है जहाँ शब्द चुन जाते हैं।

इस सप्ताह में फिल्मी जीवन से संबद्ध कुछेक कहानियाँ भी हैं जैसे खास-उल-खास, पचहत्तरवें वर्ष का एक दिन और आर्टिस्ट। ये कहानियाँ एक अछूते परिवेश को सूक्ष्मता से उद्घाटित से करती हैं। इस परिवेशगत बोध की प्रामाणिकता इन कहानियों में है, भले ही यह बोध 'पचहत्तरवें वर्ष का एक दिन' और आर्टिस्ट कहानियों में रचनात्मक न पा सका हो पर खास-उल-खाम में यह बोध गहरे स्तरों पर सृजित भी हुआ है। इस कहानी में वह की उपजीवी (पैरामाइड) प्रवृत्ति और उससे उत्पन्न निरीहता और लाचारी कलात्मक अनुभव के रूप में उभरी है।

बदीउज्जमा का 'ससार' (कहानी सप्ताह अनित्य) वेद राही के ससार से थोड़ा भिन्न है। इसमें महानगरीय बोध भी है और आंचनिक भी। इनमें दोनों

की सगति या तनाव का नहीं, दोनों के प्रसंग में आदमी के बटते टूटते जाने की संवेदना व्यक्त है। बंदीउग्रजभा की कहानियाँ अपनी जमीन से, अपनी परम्परा से अपने रीति-रिवाजों से स्वयं अपने से बटते चले जाने का तीव्र एहसास जगाती हैं। यह पुरातन से या अतीत मूल्यों से बटने और टूटने का एहसास है। इन कहानियों की संवेदना सत्रमणकालीन है जिसे लेखक ने भावुक हुए बगैर अभिव्यक्त किया है। ये कहानियाँ नए और पुराने के द्वन्द्व तथा टकराहट की कहानियाँ हैं। मोहभग के दौरान की कल्पना और पीड़ा को गहरी मानवीय संवेदना से कहानियाँ जगाती हैं।

इस सप्ताह की एक कहानी है घर। बाप-दादा के गाँव (नासिरपुर) और घर से ममूद को कोई लगाव अनुभव नहीं होता। 'महा कोई भी चीज़ नहीं है जिस से वह निकटता महसूस कर सके। एकाकीपन और भजनवीथ का यह एहसास न तो उसे कभी पटने में हुआ जहाँ वह पैदा हुआ था, जहाँ उस का घर था और न ही दिली में जहाँ वह इतने बपों में रह था। उसके मस्तिष्क पर यह विचार हावी होता जा रहा था कि वह इस जगह के लिए बिल्कुल भजनवीथ है। नासिरपुर से उसका कोई रिश्ता नहीं है और जितनी जल्दी वह यहाँ से जा सके, अच्छा है।' ममूद का पिता गाँव के घर से घब भी मन्वारों से, प्रान्तरिक राग लय से जुड़ा हुआ है पर ममूद के लिए कोई प्रान्तरिक सूत्र नहीं जो उसे 'घर' से बटने से रोके। लेखक ने पीढ़ियों की समानान्तर मोच का मार्मिक चित्रण इस कहानी में किया है। परदेशी कहानी में यद्यपि अभिव्यक्तिगत स्थिति है तथापि यह कहानी बतन से उखड़े हुए आदमी की कल्पना और याचना को उजागर करती है। छाको पाकिस्तान का नागरिक बन जाने के बावजूद अपने बतन की जमीन से उसकी गंध से उसके त्योहारों, गाँव के मुहरंम के झगड़ों से अपने को प्रान्तरिक स्तरों पर जुड़ा हुआ पड़ता है। कहानी का 'मैं' छाको की पीड़ा से उद्बलित होकर कहता है 'मैं' जानता हूँ कि कानून का जखान से कोई ताल्लुक नहीं है। पर न जाने क्यों मन्वाएक मेरे दिमाग ने जैसे काम करना बंद कर दिया है। कानून की मोटी मोटी कित्तों जैसे छाको के प्रायुषों में डूबती जा रही है और मैं कह की गहराई में वहीं जलज से यह महसूस कर रहा हूँ कि छाको दरअसल परदेस जा रहा है जहाँ की हर चीज़ उसके लिए भजनवीथ है।' लेखक ने इस कहानी में एक प्रछुते क्षेत्र के लोगों के आत्म परायेपन और भजनवीथ के बोध को, गहरी मानवीय कल्याण से प्रेरित किया है। इसी तरह बटते साए कहानी मोलवी इसहाब की दुःखद मानसिक स्थिति का हाजी अन्दुरेहीम की सम्पन्न स्थिति के समानान्तर, बोध कराया गया है। हाजी अन्दुरेहीम के मकान से घाई हुई रोगनी को अपने आँगन में देग कर मोलवी इसहाब तिलमिला उठता था। उनका जो चाहता—रोगनी के इस टुकड़े को उल्लाह फेंके, इसे कभी घर में घुसने न दे। उन्हें लगता हाजी अन्दुरेहीम के मकान से घाया हुआ रोगनी का यह टुकड़ा उनका मुँह चिड़ा रहा है। जैसे वह उनके घर का सारा हाव जानता है। जैसे उसने उनकी दुखती रग पकड़ ली है।

इस सग्रह की एक महत्वपूर्ण कहानी है चौपा ब्राह्मण । यह कहानी आज की मानव-व्यक्ति को बरणाजनक ढंग से उभारने वाली है । 'मिरो ट्रेजेडी' यह है कि मैं अपने उन्माद को महसूस भी करता हूँ लेकिन खुद को इससे मुक्त नहीं कर सकता । यह ट्रेजेडी सिर्फ़ मेरा ही नहीं, आज के हर इंसान की है । मैं जानता हूँ इस दोड़ का कोई मत नहीं है । लेकिन दबकन को एक बया के चौपे ब्राह्मण की तरह हम तथा चाँदी और मोने को छोड़ कर हीरो को खाल की तलाश में भगे जा रहे हैं और हमारे निरा पर एक-एक चर्खा घूम रही है । दरअसल चौपा ब्राह्मण अपने तिर पर घूमती हुई चर्चों के साथ आज हम सबकी सबसे बड़ी व्यक्ति-व्यक्तिता है जिसे लेखक ने एकात्मता की राँसी में सरलतापूर्वक अभिव्यक्त किया है ।

इस सग्रह की कुछेक कहानियाँ जैसे वंलग्न शीतमहल, बाभ, एक दापरा और विरेचन और ऋण निहायत सामान्य और सपाट कहानियाँ हैं ।

श्वषण कुमार की कहानियाँ (कहानी सग्रह 'घघेरे की घाँसे' नरानस पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली ६) आल-याग के परिवेशगत यथार्थ को आकलित करने वाली कहानियाँ हैं । दानर बाबू, घफ्फर और नव घनाड़्य वगैरे से यह परिवेश बना है । इस परिवेश से पाठक का प्रति-परिचय है । ऐसी कहानियों के सम्बन्ध में यह उर बना रहा है कि लेखक ने मजदना सरलता न हो जाए या घाम-बया या 'केम हिस्ट्री' न बन जाय । इन कहानियों में यह परिवेश नव घनाड़्य वगैरे का है । इस वगैरे के सम्बन्ध में लेखक ने अपनी समझ एहसास और दृष्टि को बख़्तर कहानी में स्पष्ट किया है 'विद्रोह' 'विद्रोह' इस वगैरे के प्रति विद्रोह ही करना होगा । एक दिन तो मुझे लगा था कि मेरे नीचे स धीरे धीरे एक नया वगैरे उभर रहा है, उन्होंने उवाच की तरह, याता 'नुवे रिग वगैरे - नव घनाड़्य । वे लोग जिन्होंने किसी-न किसी तरह पैसा बटोरा की कच्चा मीठ तो है । इस परिवेश की अभिव्यक्ति लेखक गम्भीर रूप में या हल्के फुल्के मझाकिया सहजे में या व्यंग्य के अन्दाज में कर सकता है । श्वषण कुमार ने गम्भीर प्रतिक्रिया के राले को अपनाया है पर राँसी प्रायः आत्म-न्यात्मक है । ये कहानियाँ रचना-स्तर पर कँती हैं इसे कुछेक कहानियों के आधार पर रखा जा सकता है ।

इस सग्रह की विरोध कहानी में दफ़्तरों माहोल का चित्रण आदमी की यातना को ठहराने वाला है । इसमें एक सानारण आदमी है—अनीस के स्वप्नों और वर्तमान के दुस्वप्नों के बीच पिसना हुआ । लेखक ने सामान्य व्यक्ति की पाँडा और विडम्बना को इन कहानों में बड़ी सफलता से व्यक्त किया है 'कभी किसी ने फीनिक्स को बदलने देखा है ? मैं एक फीनिक्स हूँ जिसे मर कर भी जिन्दा होता है । आशा का सन्देश जो पहुँचाना है, चाहे मेरे दिल में कोई आशा न हो, यह स्थिति की विडम्बना है कि हमें दूसरों की आशा का सन्देश पहुँचाना है, बले ही हमारे दिल में कोई आशा न हो । बख़्तर कहानी में लेखक केवल कथन के स्तर पर ही

नहीं, रचनात्मक स्तर पर भी अपनी बात कह सका है और आप देखेंगे कि कुछ दिना में आपके शरीर में नयी हड्डियाँ बनने लगी हैं और उन पर नया मांस बढ़ने लगा है। मैंने इस 'नवे रिश' काम के सामने अपना भाषा टेक दिया है। मैं गुलाम हूँ, गुलाम हूँ, तुम्हारा और ताउम्र तुम्हारा गुलाम रहूँगा, यदि यह मिलसिला नहीं बदला तो।

इस मशह की एक महत्वपूर्ण कहानी है घन्घेरे की आँखें। इसमें मानव स्थिति की यातना कथित न हो करके व्यञ्जित है। उपरी अर्थ की परत के नीचे एक अधिक गहरा और व्यापक अर्थ कहानी के शुरू से लेकर अन्त तक चलता है। 'पडत' के चरित्र की कुरता कहानी में धीरे-धीरे उभरती है। वह एक ऐसा व्यक्ति है जो अपने फायदे के लिए हर चीज को निचोड़ने का फल जानता है, वह घोंनी का लगेत बनाए पहाड़ी नदी की झिलाघों में अटकी हुई लकड़ियाँ निकाल लेता है और निरीह बकरी की जान ले लेता है 'एक छूटी से पिछली टांगों से बधी बकरी लटक रही है और पडत' जी बड़ी होशियारी से धीरे-धीरे उसकी खाल उतार रहा है। यह कहानी एक श्रमगत स्थिति या सामान्य अनुभव की कहानी न हो करके, मानव स्थिति के कलात्मक बोध की कहानी बन गई है।

इस मशह की कुछ कहानियाँ दैनिक जीवन के सामान्य अनुभवों या व्यक्ति-के चित्रण की कहानियाँ बन कर रह गई हैं जैसे घुवाँ, खोबियाँ और खोबियाँ, अभाव-पूर्ति, पहला दिन, भिन्नमणे, दबाव, नगे आदि कहानियाँ। इन कहानियों में लेखक न तो नव घनाद्वय वर्ग का चित्रण कर सकती है और न उम कार्य वर्ग को जटिल अनुभव के रूप में मश्रेणित कर सका है। 'मैं और वह' कहानी में एक स्थिति यह है जिसका कोई गहरा एहसास कहानी नहीं करती। 'बच्चा' कहानी प्राथिक विपन्नता में जकड़े हुए पति-पत्नी की मन स्थिति का चित्रण तो करती है पर नव घनाद्वय वर्ग के प्रति स्नायुदिव उत्तेजना व कारण ('बंम कैसे इन हरामजादों से छुटकारा मिलेगा?') 'कब तक', 'कब तक हम इन के पदों में लाचार से पसते रहेंगे') भाषा का मुहावरा तो अनिरजित बन गया है पर यह टकराहट सम्भव नहीं हो सकती है जो शायद लेखक की अभिप्रेत रही हो।

नगर-बोध और रचना-रूढियाँ

आज की कहानी नगर-जीवन और नगर-संस्कृति के जटिल सन्दर्भों से, अनिवार्यतः, जुड़ी हुई है। नगर-जीवन की स्थितियों और मवेदनाओं का एक साथ अनेक रचनात्मक स्तरों पर अभिव्यक्त करने की कोशिश आज की कहानियाँ में की गई है। इन कहानियों का सन्दर्भ ही नहीं, रचना-संसार भी शहरी है। शहर में रहते हुए व्यक्ति पर दोहरे तिहरे दबाव हैं—राजनैतिक सत्ता का दबाव, यान्त्रिकता का दबाव और यौन स्वच्छन्दता की विस्फोटक स्थिति का दबाव। इससे नगर में रहने वाला व्यक्ति पाता है कि सब कुछ छिन्न-भिन्न है, विच्युत और विपर्यस्त है और सायंक होने के समान प्रयत्न निरर्थकता की ओर ले जाते हैं। वह पाता है कि प्रेम, स्नेह, वात्सल्य, भ्रातृ-भावना और श्रद्धा आदि के युगो पुराने आद्य-संस्कार या 'आर्कटाइपल बिम्ब' अपने स्थान से खिसक चुके हैं और मिटने की प्रक्रिया में हैं। उसके सामने है मूल्यगत विघटित स्थितियों की भयावहता और उसकी अन्तश्चेतना में घस बैठा है—अकेलापन, अजनबीपन और त्रास। उसे गहरा एहसास है मानव-सम्बन्धों की जटिलता और विडम्बना का। यही नगर-जीवन और नगर-संस्कृति का वाघ है जिसे सर्जनात्मक धरातल पर अभिव्यक्त करने की कोशिश आज का कहानीकार करता है।

नगर-बोध की सर्जनात्मक अभिव्यक्ति आज की कहानियों में किस स्तर पर हुई है या हो रही है, इस पर विचार करने के लिए तीन कहानी-समूहों को लिया जा

सकता है। पहला सग्रह है सिद्धेश का अग्रहीत वह मैं, दूसरा सग्रह है ज्ञानरजन का केस के इधर और उधर और तीसरा है राजेंद्र यादव का अपने पार। सिद्धेश के कहानी सग्रह अग्रहीत यह मैं की कहानियों का सन्दर्भ और परिवेश महानगर का है। इन कहानियों में महानगर में रहने वाले व्यक्ति की कठिनायत मानसिक दशा और अग्रहीत होते जा रहे सम्बन्धों का चित्रण करने का प्रयास किया गया है। पर, इन कहानियों में अग्रहीतता के बोध की अपेक्षा, अग्रहीतता की स्थितियों का सतही रूप, कथन और विवरण अधिक है। कुछ कहानियाँ उदाहरणार्थ दली जा सकती हैं। पहली कहानी मन का 'वह' एक शादीशुदा व्यक्ति है जो रोजमर्रा की जड़-व्यवस्था के कारण मन से भर चुका है। प्रेम फिजूल है उसके लिए और लड़की को भोगना केवल मन बहलाव। ज़िन्दगी के नाम पर जो कोशिश उसके मन में थी, वह समाप्त हो गई है। इस कहानी में अग्रहीतता की स्थितियों का चित्रण तो है पर, अग्रहीतता का संवेदनात्मक धरातल यहाँ नहीं है। यह कहानी एक शहरी व्यक्ति के जीवन की मानसिक जड़ता का कथन-भर करती है, कोई बोध नहीं जगानी। दूसरी और तीसरी कहानियों में यौन विवृति और फूहड़ स्थितियों के विवरण दिये गए हैं। मत्स्यगंध और फोडा कहानियों में कठिनायत मानसिक स्थितियों का अक्स भोग्य और सतही है। सात कहानी में सहानुभूतिगुण्य मन स्थिति को भावन का प्रयास किया गया है पर दृष्टि की निष्क्रियता (सदृश्यता नहीं) के सिवा कुछ हाथ नहीं लगता। नपुंसक कहानी में सेक्समन अमगन स्थिति का चित्रण है। रंजित के प्रत्यक्ष और तुले भोग को देखकर, सैक्स भावना के भर जात या मभोग में अगम्य हो जान या नपुंसकता को दयनीय स्थिति में शरीरकाना ढग से चूमने जैसी प्रतिक्रिया कहानी के 'मैं' में पैदा होती है। यह अमगन स्थिति जितनी मानसिक निरोहता की सूचक है उतनी अग्रहीतता की नहीं। अहसास कहानी में एक मामूली-सी स्थिति के गन्दर्भ में रोतणन की अनुभूति को व्यक्त करने की कोशिश की गई है। पर, यह अनुभूति अन्त में आरोपित-सी लगती है।

इस सग्रह की तीन कहानियाँ—चेहरे, किनारा और समुद्रगाथा विशेष उल्लेखनीय हैं। चेहरे एक ऐसे व्यक्ति की कहानी है जो मन प्राण से दोष हो चुका है जिसकी स्थिति घर में और बाहर एक अजनबी की सी है। उसे वही कुछ भी 'इंप्रेशन' नहीं मिलता है। वह मानता है कि चेहरे की कभी सही पहचान नहीं हो सकती क्योंकि चेहरा पर हर वक्त मुँहोटे चट्टे रहते हैं। उसके चेहरे पर भी हर समय एक मुँहोटा चट्टा रहता है—प्रेमिका से बात करते हुए या पत्नी से बर्ताव करते हुए। मानवीय सम्बन्धों में आ गई एक अजीब प्रकार की कृत्रिमता और ढोंग को उपाह्वार सामने रखा गया है। मुँहोटा के पीछे के नगेपन और धिनीनेपन की ओर इंगित करने। कहानी के अन्त में एक भयानक स्वप्न के जरिये आदमी के बहुकुरियण और विक-सागता का बाध करान की कोशिश की गई है। किनारा कहानी में एक ऐंगी धोरत की मन स्थिति का चित्रण है जिसके लिए वही कोई अर्थ नहीं रह गया है।

वह जैसे किनारे लग चुकी है और नितान्त सहानुभूतिशून्य हो चुकी है। अपनी बूढ़ी माँ और सभाविहीन पिता के प्रति। किनारा यहाँ खालीपन का अर्थ देने वाला प्रतीक शब्द है। समुद्रगाथा कहानी के 'मैं' को प्रेमिका और पत्नी के पिछले प्रसंगों की याद आती है—सहज आसक्ति से जुड़ी हुई। पर, कहानी के 'मैं' का यह कहना कि 'मादमी अपने मन से भले ही मर जाए, जीता दूसरे के मन से है, महज एक कथन है जिसकी सगति कहानी के पूरे 'टेम्पर' के साथ नहीं बैठती है। इन तीनों कहानियों में नगरीय जीवन में व्याप्त अर्थहीनता या व्यर्थता को, बोध के स्तर पर अभिव्यक्त करने का प्रयत्न तो है, पर इस प्रयत्न की सफलता में सबसे आड़े आती है उनकी भाषा। यह बात जोर देकर कहानी होगी कि सिट्टेश के पास शहरी जीवन के तनावों को अभिव्यक्त करने वाली भाषा नहीं है। भाषागत असमर्थता की वजह से इस सग्रह की कोई भी कहानी स्थितियाँ और सम्बन्धों की अर्थहीनता और तज्ज्वित बहुरूपियेपन, ढाग, सहानुभूतिशून्यता का कोई गहरा बोध नहीं जगा पाती है। इसका एक कारण यह भी है कि लेखक महानगर की व्यर्थतामूचक स्थितियों और अर्थहीन होते जा रहे सम्बन्धों से 'आव्सेड' है। इस 'आव्सेड' के कारण ही इन कहानियों में यथार्थतिसौलता है। स्थितियों के प्रति लेखक के मानसिक रत्न का इन कहानियाँ कुछ पता नहीं चलता है। स्थितियों और सम्बन्धों के चित्रण में भी रचनात्मक वैविध्य के बजाय एक-जैसा-पन है। दरअसल व्यर्थता बोध को अभिव्यक्त करने के लिए जैसी तटस्थ और बेबाक रचना-दृष्टि चाहिए वसी इन कहानियों में नहीं है।

ज्ञानरजन के पास ऐसी तटस्थ और बेबाक रचना-दृष्टि है। इस रचना-दृष्टि के कारण ही उनकी अधिकांश कहानियों में वर्तमान स्थितियों और सम्बन्धों का अत्यन्त मथार्थ और प्रामाणिक चित्रण हुआ है। ज्ञानरजन की कहानी शय होते हुए की अन्तिम पंक्ति है 'अभी लोग पूरी तरह टूटे और बिखरे नहीं हैं। अभी सक्कान्ति और अन्धाम की तरफ केवल दुरघात हुई है।' यह कहानी मूल्य-स्तर पर अस्तित्व सक्कट का बोध कराती है। इस कहानी में रोप होते हुए सम्बन्धों की प्रामाणिक पहचान कराई गई है। घर पहुँचने पर मम्मे की मनोदशा, माँ, पिता, भाई, बहन, भाभी का निहायत सामान्य, औपचारिक, निरुत्साहित और ठंडा रत्न—वास्तव्य और स्नेह जैसी मनोवृत्तियाँ के स्रोत के मूल जाने का बोध कराता है। परिवार के सभी सदस्य स्वयं में सिमटे हुए हैं और एक दूसरे से अलग और कटे पड़े हैं। वे एक-दूसरे को दोष देते हैं, खीझते हैं, क्रोधित होते हैं, रोव डालते हैं और 'पोख' करते हैं 'माँ गुमसुम रहती है, पिता चिड़चिड़े। उमंग गुम गई है। पिता से टीनू तक सब अज्ञातपरिणाम वाले भविष्य के लिए वर्तमान की स्थितियाँ भेल रहे हैं।' इस कहानी में परिवार के परिपूर्ण विम्ब के खडित हो जाने की प्रक्रिया उपस्थित है। पारिवारिक सस्था को कायम रखने वाले आतीय-सत्कारों के अवशेष किस प्रकार समाप्तप्राय हो रहे हैं, इसकी तीव्र संवेदना जगानी है यह कहानी। पिता कहानी भी इस सग्रह की एक अत्यन्त महत्वपूर्ण कहानी है। इस कहानी में पिता के परम्परागत 'टाइप' का बडा

मानव चित्रण है। तैयार की दृष्टि स्थिति का पूरा-पूरा जायजा लेती है और दो पीढ़ियों के अन्तर को सही रूप में एकटने का यत्न करती है। इसमें परम्परा के प्रति या परम्परा के प्रतिनिधि 'पिता' के प्रति घृणा उडलने या रोमांटिक विस्मय का विरोध प्रदर्शित करने का भाव नहीं है। यहाँ पिता ऐसे हैं जो जीवन की अनि-
वाय सुविधाओं से विदग्ध हैं, झुलने हैं अपने को असमर्थ दिखाते हैं, सभी का निषेध करते हैं और निरकुश हैं। ऐसे पिता के प्रति आज के व्यक्ति की जो प्रतिक्रियाएँ हो सकती हैं, उनका बड़ा तटस्थ चित्रण मनुष्य से जुड़े रहने की सहज बाछा की सापेक्षता में इस कहानी में किया गया है। कहानी के 'वह' को महसूस होता है कि पिता एक भीमकाय दरवाज की तरह खड़े हैं जिसमें टकरा टकरा कर हम सब निहायन पिढ़ी और दयनीय होने जा रहे हैं। इससे उसमें अमनोपत्ति तो है पर वह अमनोपत्ति सबकुछ सहानुभूति के सूत्र से जड़ा हुआ है। यहाँ टूटते हुए सम्बन्धों का चित्रण वास्तविक एवं सहज है और मानवीय कदवा उभारने वाला।

इस संग्रह में अग्रे कहानियाँ भी हैं जो नगर संस्कृति में सम्बन्धों के टूटने की प्रक्रिया का मूल्य स्तर पर, सामाजिक सन्दर्भों में गहमास कराती हैं, यह बात और है कि ये कहानियाँ शेष होते हुए, और पिता कहानियों के उच्च स्तर को न छूती हैं। प्रेम का मानव सहज और रोमानी रूप जितना छटपटा और विसंगत लगता है—मीरा डेढ़ी और मिसेज भट्टाचार्य के प्रौढ प्रेमात्मियों के व्यावहारिक और यथार्थ-
मन्दर्भों में—यह रोचक ढंग से बयित है दिवास्वप्नी कहानी में। फलतः कहानी में एक कुंवारी लड़की की माता पिता के प्रति प्रतिक्रियाएँ व्यक्त हैं। वह पिता के पत्नी से इतर यौन सम्बन्धों और पत्नी के प्रति उसके दुर्व्यवहार को जानती है। एक कुंवारी लड़की के मानविक तनाव और उसकी द्रष्टृपूर्ण मन विधिति का चित्रण इस कहानी में किया गया है। फेस के ऊपर और ऊपर कहानी में दो पीढ़ियों के अन्तर और अजनबीपन को बिना भावुक हुए व्यक्त कर दिया गया है। खसनायिका और बाबू के फूल कहानी में प्रेम की एक परम्परा विरोधी स्थिति का बड़ा सहज चित्रण है।

इस संग्रह में कुछ कहानियाँ ऐसी हैं जो पाठक को अप्रभावित छोड़ जाती हैं। उदाहरण के तौर पर अग्रतमस्या कहानी में आत्महत्या का रोग कथन का विवरण ही है। सोमाएँ में अष्ट्रे-वासे कहानीपन के सिवा कुछ नहीं है। शिखरों कहानी में विश्वोत्थान की प्रेमात्मिक या दितचरपी का कोरूहलवर्धक चित्रण है। शेष तीन कहानियाँ बेहद सामान्य हैं—उनमें विद्वतियों का चित्रण है या एक सास मन स्थिति में पडे पात्रों की उघेडबुन। ऐसी कहानियों से सहरी जीवन के तनाव की कोई पहचान नहीं हो पाती है।

राजेंद्र यादव की कहानियों का रचना-संसार सिद्धेश और गानरजन की कहानियों के रचना-संसार से भिन्न है। उनकी कहानियों की तर्ज भी भिन्न है और तैयार भी। एक प्रतिष्ठित कहानीकार होने के नाते उनकी रचना रुढ़ियाँ हैं जिनसे मुक्त होने की कोशिश के नहीं करते या कोशिश के बावजूद मुक्त नहीं हो पाते।

अपने पार की अधिकांश कहानियाँ इस बात की सबूत हैं कि एक अच्छा-भला लेखक स्वनिर्मित रुद्धियों से 'कन्डीशन्ड' होकर समय के जीवन्त सन्दर्भों से कैसे कट जाता है और सिमट करके रह जाता है अपनी ही रचनाशीलता के कछुवा-धर्म में। उनकी कहानियों में मध्यवर्ग की रूढ़ परिकल्पना है। मध्यवर्ग के व्यक्तियों के पारस्परिक सम्बन्धों में, गहरे स्तरों पर जो परिवर्तन पिछले वर्षों में घटित हुए हैं, उन्हें या तो वे अनदेखा कर देते हैं या उनका चित्रण सतही ढंग से करते हैं—मध्यवर्ग की टाइपगत या रूढ़ भ्रवधारणा के कारण। इन कहानियों को ज्ञानरजन की कहानियों के समानान्तर रख कर देखें तो यह बात और भी उभर कर सामने आती है। ज्ञानरजन की कहानियाँ जहाँ मध्यवर्गीय जिन्दगी के परिवर्तित और जटिल रूप का बोध तटस्थता और प्रामाणिकता से कराती हैं, वहाँ राजेन्द्र यादव की कहानियाँ मध्यवर्ग की ऐसी धारणा के गिरे रची गई हैं, जो आज से १५-२० वर्ष पहले के परिवेश से उपजी थी। इस बीच मध्य-वर्ग का साधारण व्यक्ति कितना पिटा है, हताश और नस्त हुआ है, इसका बोध ये कहानियाँ नहीं कराती हैं। सग्रह की कुछ कहानियों के सन्दर्भ में इस बात को लक्षित किया जा सकता है। मेहमान कहानी का 'मैं' एक बलक है जो अपने की निरीह और हीन महसूस करता है एक बड़े आदमी के सामने जो उसका मेहमान बना है। मेहमान के बड़प्पन से वह जैसे आतंकित है। उस लगता है कि जो कुछ वह बोलेगा वह निहायत ही छिछला और व्यर्थ होगा। पर, कहानी से मेहमान का कोई विम्ब नहीं उभरता है। मेहमान यहाँ अमूर्त रह गया है। मेहमान की मानसिक स्थिति और जटिल स्वरूप का यदि विम्ब उपस्थित हो पाता तो कहानी के 'मैं' की हीनता को एक सन्दर्भ मिल जाता। कहानी की सरल और सपाट बुनावट भी एक बलक और बड़े व्यक्ति के बीच के फासले को, संवेदनरहित घरातल पर, उभरने नहीं देती। बाहर कहानी के मूल कथ्य की बावत किसी को कोई आपत्ति नहीं हो सकती—शहरी जीवन में सम्बन्धों का यही वृत्त रह गया है। पर, कहानी का रचना-विधान ऐसा है कि कहानी यथार्थ की उपरी पर्त को खरोचती भर है। रिमाण्डर कहानी का कथ्य यह है कि सम्बन्धों में उन्मुक्तता लुप्त हो रही है और कृत्रिमता और औपचारिकता घा रही है। इस कथ्य का इकहरा रूप कहानी में अवश्य उभरा है पर आज के सन्दर्भों को देखते हुए इस प्रकार के कथ्य की जैसी सश्लिष्ट अभिव्यक्ति होनी चाहिए, वैसी यहाँ नहीं है। चुनाव, भात्म साक्षात्कार और शहर की यह रात 'गढी' हुई कहानियाँ हैं। इन कहानियों में सरलीकृत और सामान्यी कृत संवेदना अभिव्यक्त है जिसे यथार्थ और जटिल सन्दर्भों से जुड़ी हुई नहीं कहा जा सकता।

बदलते हुए सम्बन्धों की अभिव्यक्ति इन कहानियों में विन्कुल न हो, ऐसी बात नहीं है। ऐसे सम्बन्धों का चित्रण और विश्लेषण यादव ने मनोविज्ञान के सहारे करने की कोशिश की है। यो, पिछली पीढ़ी के कई प्रसिद्ध लेखकों ने यह काम खासी गम्भीरता से किया है। ऐसा चित्रण और विश्लेषण करते हुए कई बार सम्बन्धों और मन स्थितियों पर मनोवैज्ञानिक सूत्रों और नुस्खों का हावी हो जाना नितान्त सम्भव

है। डेढ़ दृष्ट की कहानी अपने पार ही लें। (पिता से वंचित) बच्चा माँ के साथ लेटा है, वह उसे चूमता है, उससे लिपटता है, उसकी छातियों पर सदवर, उसके पल्ले से आँखें पोंछता है। उसे लगता है कि वह पापा है और माँ भी ध्यान से देखकर कुछ याद करने की कोशिश करती है। यही 'मपने पार' देखता है। स्पष्ट है कि मनो-विज्ञान के एक निष्कर्ष को लेकर कहानी 'बनायी' गई है और उसे सूत्रबद्ध रूप में प्रस्तुत करने का कौशल दिखाया गया है। अनुपस्थित सम्बोधन में एक जवान नटकी है—सोमा जिसमें यह मानसिक ग्रन्थि बढ़मूल हो चुकी है कि वह माँ जैसी है, माँ का ही प्रतिरूप है। इस ग्रन्थि से वह पीड़ित है और उसका व्यक्तित्व इससे ग्रसित है। यही उसके दिमाग में ठुकी कील है जिसे उसके प्रेमी विन्दी ने देख लिया है। माँ और तेज अञ्जल के सम्बन्ध इस ग्रन्थि की जड़ों को और मजबूत कर जाते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि लेखक ने सोमा की ग्रन्थिवद्ध मन स्थिति का चित्रण अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से किया है। पर, यदि सोमा के मन में मानसिक ग्रन्थि से मुक्त होने की सहज आकांक्षा भी उभरती हुई दिखायी जाती तो उसका जटिल रूप सहज प्रतीत होना। भविष्य के पास मडराता प्रतीत सग्रह की एक संभावना और सफल कहानी है। पति-पत्नी के सम्बन्धों में तनाव या जाने से विच्छेद जरूरी हो गया। विच्छेद के अनन्तर पति की दारुण मानसिक अवस्था का आकलन इस कहानी में है। दाम्पत्य प्रेम की अर्थहीनता तो उसने समझ ली, पर बच्ची के लिए अपार स्नेह से उडेलित अपने हृदय को कैसे समझाये ? टूटते हुए सम्बन्धों और भ्रष्ट होते हुए मूल्यों के संदर्भ में वास्तव्य भाव की यह 'करुणा' यथार्थ और आकर्षक है और लेखक ने इस 'करुणा' को बड़े समय से अभिव्यक्त किया है।

समकालीन
रचना-संदर्भ

आज का उपन्यास : जटिल मनःस्थिति से भयावह मानव-स्थिति तक

इधर के कुछेक उपन्यास मेरे सामने हैं। इन्हें पढ़ने से लगता है कि ये नई चुनौतियों के ग्रामने-मामने हैं और इस से उपन्यास की परम्परागत धारणा में परिवर्तन आ रहा है। घटनाओं, प्रसंगों और चरित्रों वाला पुराना चौलटा टूट रहा है और राजनीतिक-सामाजिक स्थितियों के व्योरे अब उपन्यास के लिए महत्वहीन बनने जा रहे हैं। इन उपन्यासों के अन्दर की हलचल से इसकी पुरानी भाषा-शिल्प-सरचना अप्रामाणिक हो गयी लगती है। ये उपन्यास एक भिन्न धारणा पर और एक भिन्न दिशा में प्रयोग की सूचना दे रहे हैं।

ये उपन्यास बाह्य स्थितियों की अपेक्षा अन्तःस्थितियों या मनःस्थितियों या मानव-स्थितियों को केन्द्र में रखकर लिखे गये हैं। इनमें बाह्य और अन्तर्निष्ठ स्थितियों में एक सर्जनात्मक रिश्ता बंधाने की कोशिश की गई है। ममता कानिया का बेघर, कृष्णा सोबनी का मूरजमुखी अन्धेरे के, गिरिराज किशोर का यात्राएँ, मुक्तिबोध का विषाद और वदीउज्जमा का एक चूहे की मौत उपन्यासों में इस कोशिश को देखा जा सकता है। ये उपन्यास एक और जटिल या उन्मील हुई मनःस्थितियों या मनो-स्थितियों के शिकवे में जकड़े हुए व्यक्तियों की जीवन-स्थितियों या मनोदशाओं से सम्बद्ध हैं ता दूसरी ओर मानव-स्थितियों की क्रूर और निर्मम सच्चाई भी इन उपन्यासों में अभिव्यक्त है। पहले कुछ ऐसे उपन्यास लें जिनके मुख्य पात्र एक संस्कारबद्ध या बद्धमूल मानसिकता से पीड़ित हैं। इस मानसिकता की प्रवृत्ति इन उपन्यासों में भिन्न-भिन्न है। इसके रूप और स्तर भी अलग-अलग हैं। यह

मानसिकता घेघर में एक नैतिक-पारिवारिक किस्म की है, सूरजमुखी घन्धेरे के में एक यौन प्राथिक रूप में है और आत्राए में यह मानसिकता यौन आचरण की एक विशेष स्थिति से निर्मित है।

घेघर उपन्यास परमजीत के कोण से या उसके माध्यम से बहा गया है और वही इसका केन्द्रीय चरित्र भी है। दिल्ली से बम्बई में आकर वह पाता है कि वह नितान्त अकेला है। यह अकेलापन उसे सजीविनी के इर्द-गिर्द भी दोलता है। सजीविनी का अकेलापन वही उसके अपने अकेलेपन से टकराता है और उसके साथ प्रेम-बन्धन में बंधकर उसे महसूस होता है कि वह अकेला नहीं, बम्बई बड़ी और अजनबी नहीं है। शहर अब उसका व्यक्तिगत मित्र हो गया था। बम्बई की विशाल व्यस्तता में सजीविनी उसे अपनी ही तरह एक उदास, विसर्गित के समान लगी थी। पर, परमजीत की कुप्रारेपन की धारणा उसकी जीवन-दिशा को बदलकर रख देती है। जब वह सजीविनी को अपनी धारणा पर खरा उतरता नहीं पाता तो वह उससे सम्बन्ध विच्छेद कर लेता है। सजीविनी के साथ सम्पर्क होने के बाद जिस अकेलापन से उसे निजात मिली थी, वह अकेलापन दुगुने रूप में उसके पूरे अस्तित्व को निगलने लगता है 'इतनी भीड़ के बावजूद परमजीत ने अपने आपको भयानक रूप में अकेला पाया। उसे अब अकेलेपन से तकलीफ होने लगी थी। वह परिचित-दोस्तों की भीड़ में बैठे-बैठे अकेला हो जाता।' पर सत्कारवद्धता के कारण वह सजीविनी से समझौता नहीं कर पाता। इसी सरकार के कारण वह रमा से विवाह कर लेता है और अपनी समस्त निजता गवा बँटता है 'रमा के साथ विवाह होने के बाद परमजीत को लगा कि वह किसी कसौटी के हाथों में पड़ गया है और विधियाने के अलावा कुछ नहीं कर सकता।' एक अच्छा यौवन पनि और एक अच्छा यौवत बाप तो वह बन गया, पर अपनी पहचान ही उसके लिए भुविक्त हो गयी।

यह सत्कारवद्ध व्यक्ति के तनाव और यातना की स्थिति है और यही इस उपन्यास की महत्वपूर्ण केन्द्रीय स्थिति भी है। यह स्थिति तब हलना शुरू होती है जब परमजीत सजीविनी से सभोग के बाद पाता है कि वह पहला नहीं है - 'वे सोण छूटकर अलग हुए तो सजीविनी जल्द-जल्द बपड़े पहनने लगी। पर परमजीत बँठा रह गया, परास्त, आस-पास घूरता हुआ-न्ता। उसने पाँवों तले फसं ठण्डा और सख्त था और ऊपर गले की गर्म हवा उसका दम घोंट रही थी।' उसने कहा, 'तुमने मुझे पहले क्यों नहीं बताया?' परमजीत ने सबकियों के कुप्रारेपन की पहचान चौख-बुकार और सूत में सम्बद्ध की थी। जब वह ऐसा कुछ नहीं कर पाता तो उसे बेतरह तब-लीफ होनी है। पहला न होने की निराशा के गन्नाटे के साथ उसे अपनी जिन्दगी या नवता 'मुकड़ा हुआ दिमाग' के रहा था। 'वह दुर्घटनाग्रस्त आदमी की तरह सन्न बँठा रहा। सजीविनी का देख-देखकर वह चकित हो रहा था। वही लड़की थी। बिल्कुल वही। पर चितनी अलग लग रही थी। इतनी प्योरी दूर बैठे हुए भी वह मीली दूर

जा पड़ी थी ।' उसे गुम्मा नहीं आ रहा था, खीझ भी नहीं, पर वह हार गया था । हार का यह महामम उसकी एक मानसिक ग्रन्थि की उपज है जो उसके नैतिक-पारिवारिक सम्कारों से बनी है । इस ग्रन्थि के शिकजे में जकड़ा हुआ वह एक ओर तो सजीविनी से अपने को पूरी तरह काट लेता है और दूसरी ओर रमा से विवाह करके पहला होने के गर्व की पूर्ति करता है । पर इसके लिए उसे बहुत बड़ी कीमत चुकानी पड़ती है । उसे अपने विरुद्ध जाना पड़ता है और अपनी नज़रा में अपनी पहचान खोने की यन्त्रणा को भोगना पड़ता है । परमजीत की स्त्कारबद्ध मन स्थिति इसीलिये धीरे-धीरे वैयक्तिक स्तरों पर निर्मित कोई 'फिक्सेशन' नहीं है । यह स्त्कारबद्धता नैतिक-पारिवारिक स्तर की है जो उसकी अस्तित्वगन चेतना से टकराती है । यह टकराहट गहरे और जटिल स्तरों पर नहीं, निहायत सामान्य स्तरों पर अभिव्यक्त है । परमजीत की हार्ट पैस से मृत्यु को इतनी सी या इस स्तर की टकराहट के बल पर विश्वसनीय नहीं बनाया जा सका है । इसके लिये यह टकराहट अन्तरात्मा के गहरे या बुनियादी स्तरों पर सक्रमित होनी चाहिये थी । परमजीत की टकराहट को बाह्य परिवेश की सामान्य स्थितियों में उलझाकर अस्तित्व की उन खोलनी हुई, बेलाभ स्थितियों को उजागर नहीं किया जा सका है जिससे उसकी मृत्यु जीवन की पूरी सगति में उभरती ।

उपन्यास का कथ्य जहाँ एक सम्स्कारबद्ध या तनावपूर्ण मन स्थिति हा वहाँ घटनाबद्धता या प्रमगों की प्रचुरता के लिए कोई गुजाइश नहीं रहती । केवल वही घटनाएँ और प्रसग आवश्यक होते हैं जो उस मन स्थिति के साथ एक अनिवार्य सगति लिए हुए हों । ऐसे उपन्यासों में घटनाप्रा और स्थितियों को एक आन्तरिक तर्क-सगति में नियोजित करते समय उनके स्टड क्रम को तोड़ना जरूरी हो जाता है । यह आश्चर्य की बात है कि एक बद्धमूल मन स्थितिको उपन्यासके कनेवरमें बाँधते हुए भी ममता कालिया पुगनी वर्णन-प्रणाली और औपन्यासिक संरचना के पिट पिटाये ढर्रे से क्यों चिपकी रही ? उस मन स्थिति के समानान्तर भाषा का अत्यन्त सहज प्रयोग करने के बावजूद लेकिन सर्जनात्मक अभिव्यक्ति के वाध्य शिल्प की तलाश क्यों नहीं कर सकी ? सारी कथा तीब्रे और सिनसिलेवार ढंग से बही गई है । बम्बई जान से पूर्व दिल्ली में परमजीत की मनोदशा या उसके घरवालों का जैसा वर्णन इस उपन्यास में है वह अत्यन्त साधारण है और परमजीत की बाद की रचिया और मनोदशाओं के लिए कोई उपयुक्त भूमिका नहीं बनता । इसी तरह रमा की बहन का पूरा प्रसग भी फालतू विवरणों से भरा हुआ है । बड़े उपन्यास में तो व्योरेखप भी सकते हैं, पर लघु उपन्यास का रचाव और सर्जनात्मक परिकल्पना इस तरह के व्योरो के लिए गुजाइश नहीं छोड़ती । कई बार होता यह है कि कथ्य इकहरा या कहानी में समा जाने योग्य होता है, पर लेखक उसे अनेक प्रमगा और व्योरो द्वारा खींचकर कथा को विस्तार देता है । इस उपन्यास में भी ऐसा ही हुआ है जिससे संवेदना और औपन्यासिक-तन्त्र में एक द्वन्द्वात्मक स्थिति पैदा हो गयी है । लगना है, यह ममता कालिया के उपन्यास-वार का नहीं, कहानीकार का उपन्यास है । कहानी की संवेदना को उपन्यास के रूप में

फँसाने के कारण ही लेखिका को एक घटना-बहुल बाह्य परिवेश की प्रशय देना पड़ा है, नहीं तो उपन्यास का कथ्य अधिक आन्तरिक संरचना की माँग करता था, यानी इस तरह के कथ्य को, स्थितियों और चरित्रों को, आन्तरिकता की ओर उन्मुख करके सृजित करने की जरूरत थी।

कृष्णा सावती के उपन्यास सूरजमुखी अंधेरे के में भी एक बद्धमूल मानसिक ग्रन्थि है। रत्ती एक जटिल मनोग्रन्थि की गिरफ्त में है। वह तीव्र इच्छा से भर उठती है और हताश हो अपने में ही लौट आती है, अपने से टक राती है, सघर्षरत होती है, लड़ाई लड़ती है, कहीं बाहर नहीं—बाहरी शक्ति से नहीं—अपने से ही—गहरे में कहीं भीतर—अपनी ही मानसिक ग्रन्थि से जिस के कारण वह सिर्फ एक चियड़ा है जिस से वह एक बार भी समूची भारत नहीं बन पाती 'हर बार कहीं पट्टूच सक्ने की न मरने वाली चाह और हर बार बीरान बापसी अपनी ओर।' केशी उस से कहता भी है 'हमेशा अपने स अपने अन्दर लड़ते रहने का कोई फायदा नहीं लड़ाई को अपने से बाहर रख कर लड़ना हमेशा अच्छा है।' पर रत्ती भीतर की लड़ाई को बाहर नहीं मोड़ पाती। बाहर मोड़ने की उसकी हर कोशिश एक भ्रम-जाल बनकर रह जाती है 'जिस सड़क का कोई किनारा नहीं रत्ती वही है। वह आप ही अपनी सड़क का 'डैड एण्ड' है, आगिरी छोर है। उसके लिए भविष्य का भय मिट चुका है।

निस्मदह, यह मानसिक बद्धमूलता की एक जबरदस्त स्थिति है। बचपन में बलात्कार किए जाने के बाद वह देह से उसेंजनाहीन, ठंडी या 'फ्रिज्ड' हो गयी। उसका व्यवहार और आचरण अनामान्य हो गया। मानसिक स्तर पर यौन-मन्त्रों के लिए सन्निय रहन हुए भी वह शारीरिक स्तर पर काठ हो गयी। उस के सम्पर्क में आने वाला पुरुष रोहित, वाली, राजन, शीपन उसका व्यवहार में निराश और हताश हो जाते हैं। रोहित और वाली को वह ठंडी और मनहूस ओरत लगती है और राजन उस से कहता है, 'मुझे हमेशा शक था कि तुम ओरत हो भी कि नहीं।' और शीपन कहता है, 'तुम जम हुए अंधेरे की वह पतं हो जो कभी उजागर नहीं होगी। पर यह अंधेरे की पर्न दिवाकर के साथ सभोग में प्रवृत्त होकर उजागर हो उठती है। वह रोमांचित, पुनर्जित और दावली हो जाती है। उस की तीव्र क्षणों की यह घोर रोमानियन की प्रवृत्ति उस की मन स्थिति को देखते हुए, अटपटी और विचित्र लगती है। सभोग के बाद की उसी प्रतिक्रिया भी लिजलिजपन की हद तक भावुकतापूर्ण है।

इस उपन्यास की अन्तिम परिणति भी बड़ी असंगत प्रतीत होती है। रत्ती दिन जागर का सहारा नार दिवाकर के साथ रहने से इन्कार कर देती है, वह धाधार अन्ध-न बोझ और थोडा है और उपन्यास में रत्ती की मन स्थिति की जटिलता की संगति में नहीं है। एक जटिल और उलझावपूर्ण मन स्थिति की इस

दण की सरस सापाट-नैतिक अभिव्यक्ति ने तथा अन्त की अनासक्तता से मुद्रा ने, एक प्रच्छेद भवे उपन्यास को जीवट करके रख दिया है।

गिरिराज किशोर के उपन्यास यात्राएँ में एक भिन्न किस्म की मन स्थिति है। यह स्त्री-सुरक्ष, पति-पत्नी के यौन संबंधों की एक असम दण की मन स्थिति है। विवाह के बाद की पहली रात है और बच्चा प्रस्तुत नहीं हो पाती। पत्नी का यह कहना, 'यदि हम एक-दो रोड तक नहीं सकते', पति के उत्साह को ठंडा कर देता है। बच्चा की स्थिति बड़ी विचित्र है। वह सदैव साक्षात्, जीवित और जमी हुई सी लगती थी। दिन के उतार के साथ उसका उतार भी शुरू हो जाता था और रात होते होते वह समाप्त हो जाती थी। बच्चा के बार-बार उसे टालने से, शारीरिक स्तर पर ठंडा और उत्तेजनाहीन बने रहने से उपन्यास का मैं मानसिक और प्रत्यायी रूप से निरन्तर पुनर्जन्म होता जाता है। बच्चा की संवत्स के प्रति विरक्ति 'मैं' की उत्तेजना को खत्म कर देती है। वह गर्म होते होते ठंडा होता जाता है। बच्चा के साथ मोते हुए, उस के शरीर से सटा हुआ रहत हुए भी, वह गिरित पड़ा रहता है। महत्व की बात यह है कि यहाँ इस स्थिति का कोष विपरण या विचित्र नहीं है, उसे यहाँ अनुभव के स्तर पर, अनुभव की वातना के रूप में उजागर करने का प्रयास दिया गया है, जहाँ देह की प्रसन्निकता और सार्थकता नहीं रह जाती 'मुझे लग रहा था—मेरे शरीर की सब हड्डियाँ टुल गयीं हैं। सिर्फ देह है। मैं इस देह का क्या करूँगा'..... 'हम दोनों की देह एक दूसरे के लिए अनुपयोगी हो गयी थी। उस की देह तो फिर भी थी, लेकिन मैं अपनी देह को चुका था।'।

दोनों के इस दण के यौन व्यवहार के लिए जिम्मेदार कोई न कोई मानसिक वृत्ति है जिसे स्पष्ट रूप में सुझाने या खालने की प्रपेक्षा लेखक उस पर रहस्य का आवरण डाल देता है 'मैं और बच्चा एक ऐसी मानसिकता से गुजर रहे थे जहाँ हम दोनों को एक दूसरे की निवृत्ता का ग्रहण तो था पर एक 'लेकिन' हम लोगों को टोक देता था'। इस 'लेकिन' का कोई मानसिक या अन्तःसन्दर्भ उपन्यास में नहीं है। हाँ, एक महत्वपूर्ण सूत्र अवश्य है। 'मैं' की पुनर्जन्मता का ग्रहण और इसके जुड़ी जानना केवल बच्चा को सापेक्षता में है। नीति के साथ यौन-व्यवहार में उसे कोई दिक्कत नहीं 'मेरे सामन मान नीति थी। स्तम्भ की तरह। फिमिलते-फिमिलते मैं उसको पकड़ लेता था। मैं जानता था उसके साथ मेरी वास्तविकता भिन्न है। बच्चा की वास्तविकता को मैं नीति की वास्तविकता से स्पानान्तरित नहीं कर सकता था।' 'मैं' को प्रत्यायी पुनर्जन्मता का यह एक महत्वपूर्ण सूत्र है जिसे पकड़कर उपन्यास की केन्द्रीय संवेदना तक पहुँचा जा सकता है।

इस उपन्यास में, निश्चय ही, एक नए और चुनौतिपूर्ण अनुभव-क्षेत्र को उजागर किया है। यह लेखक की सफलता है कि उसने इस स्थिति को स्पष्ट और बदबोला नहीं बनने दिया है।

हमारी किस्म के उपन्यास वे हैं जिनमें भ्रम की मानवीय स्थिति का सीधे-सीधे साक्षात्कार किया गया है। मुक्तिबोध का विपात्र और वदीउर्रज्जा का एक चूहे की मौत ऐसे ही उपन्यास हैं। विपात्र में व्यवस्था-तन्त्र में जकड़े हुए व्यक्तियों की, विशेष रूप से, बुद्धिजीवियों की दोहरी मानसिक स्थिति या दोरखेपन तथा दुर्दशाग्रस्त स्थिति का बोध कराने का प्रयास किया गया है। विपात्र में व्यवस्था का प्रतीक है बाँस और उसका दरबार। बाँस इसलिए उपकार करता है कि लोग उसकी कठपुतली बनें और शैतानी ढाँचे में फिट हो सकें। व्यवस्था का भ्रम बने रहने की लाचारी इस उपन्यास में भी यैसी ही है जैसी एक चूहे की मौत में। आदमी तैयार रहने है कि आधो हमें खरीदो। आत्मा की स्वतन्त्रता-चेष्टे वाले की सख्या प्रसीम है। उतनी ही बड़ी सख्या है आत्मा को देहन रखने वालों की। बुद्धिजीवियों की स्थिति इस कदर निरीह है कि वे व्यवस्था से निपटे रहने के लिए बाध्य है। अलग-अलग लोग अलग-अलग ढंग से पूँछ हिलाने हैं। वे व्यवस्था को न चुनौती दे पाते हैं, न उसके प्रति विरोध व्यक्त कर पाते हैं। उनमें रह जाना है केवल नपुंसक शोध जिसका अनुभव हर उम्र आदमी को होता है जिसने अपने जीवन की रक्षा के लिए अपनी स्वतन्त्रता देव सायी हो। उनकी आत्मा ऐसी जननन्द्रिय के समान है जिसकी निजार्त होनी है और बुद्धिजीवियों की कोई भूमिका नहीं रह गयी 'एबीसाईड' शिखण्डी सन्त। जिसने अपनी जननेन्द्रिय को चाबू से काट दिया था। सन्त बने रहने के लिए'।

लम्बक ने बुद्धिजीवी के नैतिक संकट को इस स्थिति को सामाजिक सन्दर्भ में उठाया है। व्यवस्था-तन्त्र के नितरुम को ताड़न के लिए उसने 'सृजन शक्ति का और तज रगत और 'सामाजिक भेदा की दलदल को सुवान' का सफल व्यक्त किया है। स्थिति का प्रति रगत की इस दृष्टि के पीछे यह विचार है कि 'मुक्ति प्रकृति में प्रवेन की नहीं हो सकती। मुक्ति प्रकृति में, प्रकृति को नहीं मिलती।' लेखक के इस मतलब और विचार से कोई एतराज नहीं। पर, यह मतलब और विचार प्रौन्यामिक सर्जनात्मकता का हिस्सा नहीं बन सका है तथा जीवन-अवधारणों में चरितार्थ नहीं हो सका है। मानव-प्रतिष्ठा को अर्थ देने की लेखनीय बाँछा, इस चरितार्थता के अभाव में कोई प्रभाव नहीं छोड़ती। उपन्यास की सर्जनात्मकता, विचारों, चरित्रों, कथनों और बिन्दुओं के बोझ लगे, जगह-जगह सङ्कट हो गयी है।

वदीउर्रज्जा के उपन्यास एक चूहे की मौत में भी व्यवस्था-तन्त्र की भयावहता और उससे जुड़ी मनुष्य की क्रूर निपति का प्रश्न उठाया गया है और उसे गहरे गमेदनारमक स्तरों पर उजागर किया गया है। इसमें सम्पूर्ण व्यवस्था-तन्त्र एक मायावी दैत्य की तरह व्यवहार करता है और सभी को अपने जबड़ों में दबोके हुए है। तन्त्र में जूड़े हुए, उसमें शामिल और उससे विद्रोह करने वाले आदमी की जटिल और विसंगतिपूर्ण स्थिति के संकटों पहलू पहली बार, प्रौन्यामिक

फलक पर जीवन-व्यापारा की सगति में उभरे हैं और फटेसी शिल्प के सजनात्मक प्रयोग न इस उप-यास को व्यापक सदमों और आभिसारा से सयुक्त कर दिया है।

इस उप-यास में प्रतीकावेपण की प्रक्रिया इसकी रचनात्मकता में गुथी हुई है और आज के परिवेग की विसंगति और तलखी को उभारने वाली है। उप-यास में 'चूह चूहेमार' के प्रतीकों को घुटनमरे दफ्तरी वातावरण के परिप्रक्ष्य में रखत हुए भी व्यापक अर्थ सदमों में सकान किया गया है। चूहे मारना केवल फाइला का निपटारा नहीं है। यह एक व्यवस्थाकामी मनोवृत्ति है चूहेमार सिर्फ वही नहीं हाता जो सिर्फ चूहेलाने में चूहे मारता है। प तस्वीर नहीं बनाता चूह मारता है। यह एक व्यावसायिक मनोवृत्ति है जिसे इस उप-यास में निमगतापूर्वक बनकाव दिया गया है।

एक चूहे की मौत में आज के आत्मी की निरोह स्थिति का दफ्तरी माहौल और घुटन की दहान के सदमों में गतिन तत्र और व्यवस्था-तत्र के व्यापक घरातल पर प्रस्तुत करा जाता उप-यास है व्यवस्था-तत्र एक तस्वीर सुरंग है जो दिन भर अनगिनत चह (फाइन) सामन उगलती रहती है और उप-यास का वह—ठोठा चूहेमार—चूहे मारने की नियति का भोगता है क्योंकि चूहेलाने में निवमकर कोई भी चैन में नहीं रह सकता और चह मारो या भला मरो व सिवा अर्थ कोई विकल्प उसके सामन न है। व्यवस्था इतनी पचादा है कि वह इस चूहा में जितना अधिक रचि लता है उतना ही वह उनके गिकज में फनन लगता है। इस तत्र का कोष और तागत तना है कि चहा की लाय प्रवहना की जाण चाल जितना उपहास किया जाए वह आपना साथ नहीं छाड़ग। चूहेलाने की गतिगा दानवा और राक्षसा मा है जो आत्मी के सत्त्व को निचोड़ डालती है। मनुष्य की आत्मा मक्ति के लिए छम्पटाती है पर देयाकार तत्र के सामन मनुष्य से चूह के रूप में उसका देहान्तरण हा जाता है। वह चूहा बनकर घिमटता और रिरियाता है। वह साचता विचारता मनुष्य के समान है। वास्तव में वह न चूहा है न आत्मा। उसकी स्थिति वाकभुण्डी जसी है। तख न पुराण तथा पक्ष तत्र की बहानिया के प्रमया का कथा रचना में गुंथकर तत्र की क्रूरता और भयावहता के सदम में मनुष्य की इस अमानवीय होती जा रही मानव स्थिति के मयाथ का बोध कराया है।

इस उप-यास में जटिल तथा बद्धमूल मानसिकता और भयावह मानव स्थिति के विविध स्तर उद्घाटित हुए हैं यह बात और है कि अभी उप-यासों में के स्तर एक से सजनात्मक न हों या कि इनके रास्त में कलागत या नैतिक अवधारणाएँ भाड़ भा गई हों।

नयी औपन्यासिक सर्जनात्मकता और अस्तित्व के चालू मुद्दावारे

बिगत कुछ वर्षों में ऐसी औपन्यासिक कृतियाँ प्रकाश में आई हैं जो उपन्यास के परम्परागत ढाँचे को तोड़ने का उपक्रम करती हैं। यह 'तोड़ना' कही रचनागत दवावों के कारण है तो कही महज एक नई और अन्दाज का सूचक है। उपन्यासकार का ध्यान जहाँ केवल शिल्पगत प्रयोगों तक रहता है वहाँ वह उपन्यास में कोई बुनियादी परिवर्तन नहीं ला पाता। पर, यदि प्रयोग रचना के परिणामस्वरूप हुए हैं तो वे औपन्यासिक विधान में सहोदरता के संकेत देते हैं। आज उपन्यास बदल रहा है और उसके आसन्न 'शिफ्ट' कर रहे हैं। अब उपन्यास नायक की पारणा को छोड़ चुका है और केन्द्रीय चरित्र और मिलमिलेदार बर्षा का मोह भी त्याग चुका है। आज उपन्यास में बाहरी परिवर्तन भीतरी सन्दर्भ में रहा है यानी भीतर घटित और रूपान्तरित हो रहा है। इसी में क्या अंतरनीति में टुकड़ों में रहती है या एक मुख्य मन स्थिति में जुड़े हुए अनेक प्रसंग रहते हैं। जाहिर है कि बर्षा के रचाव की यह दृष्टि चरित्र की 'मिथ' का तोड़ रही है। इसमें उपन्यास नए रूप में परिवर्तित हो रहा है। सवाल यह है कि यह परिवर्तन उपन्यास की रचनाशीलता से तालमेल बनाए हुए है या नहीं? उपन्यास, चूँकि, एक कृति है, हमारा सरोकार इतना ही है कि यह सब उपन्यास में रचनात्मक परातल और मूहावरा पा सका है या नहीं?

मेरे सामने दो लघु उपन्यास हैं—रमेश बक्षी का अक्षता हुआ लावा और प्रमोद गिजहा का उसका शहर। इन दोनों उपन्यासों में बर्षागत उपभाव नहीं है। इनमें

कथा की बुनाई घाटे-तिरछे सूत्रों से नहीं की गयी है। इनमें मूल सवेदना का भी इकहरापन है। चेतना हुआ सावा में नयी कथा-तकनीक के बल पर और उसका शहर में कथा को असम्बद्ध टुकड़ों में प्रस्तुत करके उपन्यास की परम्परागत धारणा को खंडित करने का प्रयास किया गया है। पर, रमेश बक्षी का कथा-शिल्प-प्रयोग कथा को भिन्न ढंग से कहने की लेखक की सुविधा भर दे पाया है, उसमें उपन्यास की रचाव-दृष्टि में कहीं कोई फर्क नहीं पड़ा। सारे प्रमग और स्थितियाँ एक मन-स्थिति के गिर्द एक चरित्र को उभारती हैं और कहानी-गठन में सहायक बनती हैं जबकि ये प्रमग और स्थितियाँ भिन्न प्रकार के रचनात्मक संवादन की अपेक्षा रखती थी। दूसरी ओर प्रमोद सिन्हा के उपन्यास में कोई एक कथा नहीं है, छोटे-छोटे अनेक कथा-अंश हैं—एक दूसरे में असम्बद्ध पर एक मन स्थिति में जुड़े हुए, किन्तु यहाँ दिक्कत यह है कि धारणा रचना पर हावी हो गयी है।

धत्ता हुआ सावा में महत्व है एक मनोदशा या मन स्थिति का जो पूरे उपन्यास की धुरी है। इस उपन्यास के 'मैं' की मन स्थिति आत्मघात के लिए पहले में बन चुकी है। उसके लिए मरना किसी कारण में नहीं होता, वह तो एक निश्चय के रूप में मन में पक्का हो जाता है। उसके लिए आत्मघात या मृत्यु एक बढ़मूल मानसिक ग्रन्थि है। उपन्यास के 'मैं' को दबोचे हुए है एक भयावह विम्व—अंधा, अंधेरा, सीलनभरा तलपट—और उसके राहत पान के लिए वह छटपटाना है। उपन्यास के शुरू से आखिर तक इस भयावह विम्व का एहसास पाठक के मन में बना रहता है। इस मन स्थिति के लिए क्या कहा जाए? क्या इसे मृत्यु का स्वीकार या वरण या मृत्यु-दश भ्रमन के बाद का मृत्यु-बोध माना जाए? मुझे लगता है कि इस उपन्यास में न तो मृत्यु का स्वीकार है और न ही उम्मीद बोध। इसमें वह प्रक्रिया ही अनुपस्थित है जिसमें से गुजर कर मृत्यु-बोध की ग्रामाणिक सवेदना जगती है। टूटन वाली स्थितियों से गुजरते हुए भी उपन्यास के 'मैं' के मन में मौत-बौत कुछ नहीं आती यानी उसकी मन स्थिति-स्थिति सापेक्ष नहीं है, बल्कि मानसिक ग्रन्थि की उपज है। लगता है आत्मघात और मृत्यु की जो व्याख्याएँ और विवरण इस उपन्यास में आये हैं, वे धारणात्मक और 'एन्डेमिक' हैं और रचनात्मक रूप में सज्जनात्मक नहीं हो पाए हैं।

दरअसल, यह उपन्यास जीवन और मृत्यु के बीच व्याप्त त्रास और उससे मुक्त होने की कहानी कहता है। इसमें मूल प्रश्न है आज के आदमी के अस्तित्व का—जीवन में लौटने, उसे स्वीकारने और उससे संपर्क होने का। इसके पीछे संकल्प-स्वातन्त्र्य और जिजीविषा का भाव है। सारे संबन्ध-सूत्रों के टूट जाने के बाद भी उपन्यास का 'मैं' जीना चाहता है और इसलिए वह मौत से जूमता है और उसकी गिरफ्त से छूटने की कोशिश करता है। टेकनीकल अर्थ में जिन्दा होते हुए भी उपन्यास का 'मैं' मृतवत् पड़ा है। उस का 'ब्रेन' फेल हो चुका है पर धड़कने

चल रही हैं। नए मेडिकल सिद्धांत के अनुसार उसे मृत घोषित कर दिया गया है। उसे अर्धों पर डालकर दहनशाला घाट ले जाया गया है। एक अतीत उसके साथ लिपटा है जिसकी उसे चेतना है। उसके सामने बड़ी पिछले संदर्भ बोध जाते हैं— पिता का, पत्नी का, प्रेमिका का, और उसे याद आती है आत्मघात की मन-स्थितियाँ। वह मृत्यु के रूप रूप है, मृत्यु का भयावह अलक और प्राण भेलता है। पर वह हताश और पराजित नहीं है। मृत्यु के विरुद्ध वह लगातार संघर्ष करता है। अर्धों की एक-एक रस्मी की जफ़डन से घपन को मुक्त करता है और जीवन में लौटता है—जिसी आरोग्य मल्लयत्ता से परे हट कर जीने के लिए। जिन्दगी को बिखुर नए मिरे से शुरू करत हुए वह स्वयं को अनिश्चित राह, 'बैतुप्रम' की-सी स्थिति में पाता है जहाँ वह कहीं भी जुड़ा हुआ महसूस नहीं करता। यह परिणति स्थिति-सापेक्ष नहीं है, क्योंकि इस तरह पहुँचा गया है बड़बुल मानसिक प्रथि के जरिए। यह प्रथि उपन्यास की मूल संवेदना को कोई संदर्भ नहीं देने देती। पिता, पत्नी और प्रेमिका के प्रति एक खास विस्मय की घृणा उड़ेलने वाली जो प्रतिक्रियाएँ उपन्यास में आई हैं (जो बड़ी के उपन्यासों की 'किस्सेशन' बन चुकी हैं), उससे उपन्यास मानसिक बुनबुनहट और भावुरता से घागे नहीं बड़ पाता है।

प्रमोद सिन्हा के उपन्यास उसका शहर में न कोई कथा है, न कोई चरित्र और न ही कोई नायक। इस उपन्यास में कथा और चरित्र की परम्परागत मान्यताओं में अलग हटकर कुछ प्रयोगों के सहारे नए स्थितियों को सामने लाया गया है। प्रसंगों में न कोई तारतम्य है न सम्बन्ध पर नए स्थितियाँ परस्पर सम्बद्ध हैं—सम्बन्धों के बिघटन का एक महीन सूत्र उन्हें बाँधे हुए है। आज के आदमी के लिए सम्बन्धों की शाश्वतता का कोई अर्थ नहीं रह गया है। सम्बन्ध उसके लिए प्राथमिक निष्ठा नहीं है। यह उसका लिए एक मुविधा है या अन्धधो भाव या भीतर में वही भी जुड़े न रहने का आवजुद परस्पर जुड़े रहने की लावागी। धामूल और लूपिका के सम्बन्ध में केवल मुविधा है—धामूल को लूपिका में मानसिक रति मिलती है। मित्र और एम्मी के सम्बन्धों में परस्पर साथ बन रहत हुए भी बेगानपन का भाव है—दोनों दो समानान्तर रेखाओं की तरह जीते हैं। लूपिका और दशानन अपने-अपने अलग-अलग के कारण एक-दूसरे में जुड़ नहीं पाते—दाम्पत्य-सम्बन्ध मर्मपित व्यक्तित्व चाहता है और लूपिका अपनी निजता पाना नहीं चाहती।

निष्कर्ष, यह सम्बन्धों का केवल उपरी दृष्ट नहीं, यह सम्बन्धों में भी रहे आधुनिक आदमी की अस्तित्व स्थिति है जिसमें जीतते जाने की संवेदना उसे सताने और कचोटती है। लूपिका सोचती है—यह बीतता अपने ज़माने में कितना भयानक है, वही भी कुछ भी वापिस नहीं आता। जीतते जाने का एहसास उस आत्महत्या की तरह है जिसमें आदमी यह अच्छी तरह जानता है कि यदि उसने ऐसा कुछ भी किया तो उसका अस्तित्व खतरे में पड़ जायेगा और यह खतरा अन्य खतरों

की तरह टाला नहीं जा सकता बल्कि इससे उसके अस्तित्व के ही टल जाने की गुंजाइश रहेगी। 'यथास्थिति का यह कथन सही है, पर यह कथन उपन्यास की सम्पूर्ण रचना-प्रक्रिया में व्याप्त नहीं है। इसी तरह लेखक ने भीतर के खालीपन का कई जगह कथन किया है, पर वह उसकी भयावहता का कोई विम्ब नहीं उभार पाया है। सभी एक दूसरे से ऊबे हुए हैं और पाते हैं कि सभी कुछ निरर्थक है। पर, उब और निरर्थकता की कोई रचनात्मक अनुभूति उपन्यास नहीं दे पाता। इसका कारण है लेखक का अस्तित्व और नियति की चालू धारणाओं में उलझ जाना। उपन्यास के शुरु में ही ग्रामूल की मनःस्थिति अस्तित्ववादी ढंग से गड़ी गई है—'बेकार ही बिना सदर्म के उसे सृजित कर दिया गया, जिसमें वह निरीह है और अपने को असहाय महसूस करता है।' और लूपिका सोचनी है, 'हर चीज का एक निश्चिन् भुगतान तय है।' यह अस्तित्ववादी धारणा का ही तर्जोबयाँ है। अस्तित्व दर्शन यहाँ कलात्मक रचाव के रूप में प्रतिफलित नहीं हो पाया है।

इस उपन्यास की मुद्रा कुछेक स्थितियों को उठाने भर की है। ये स्थितियाँ किसी बड़ी मानवीय स्थिति से रिश्ता नहीं जोड़ सकी। ये स्थितियाँ अस्तित्व और नियति से धारणात्मक सतह पर ही अपना सरोकार जता सकी हैं, किसी बड़ी मानवीय स्थिति से इनका रिश्ता नहीं जुड़ पाया। लेखक ने विषमगतियों-भरे, जटिल और 'एन्सर्ड' अनुभव को संप्रेषित करना चाहा है—पर इस अनुभव के समानान्तर भाषा का सृजनात्मक प्रयोग वह नहीं कर पाया है।

यथार्थ के विम्व और औपन्यासिक रचनाशीलता के तकाजे

आखिर वह कौन सा बिन्दु है जिस पर कोई कृति हमें छू जानी है और क्या छू जाने वाला और अभिभूत कर जाने वाला बिन्दु वह कोण बन सकता है जिस से हम कृति को देख पराग कर पुरा का पुरा पा सकें ? लगता है कि भासिक प्रभाव बिन्दु पर निर्भर कोण या प्रभावाग्रही दृष्टि से किया हुआ मूल्यांकन रचना की बनावट या सफाई या असफाई की पहचान नहीं करा सकता । ऐसा मूल्यांकन-काण वस्तुपरक न होने से रचना के भीतरी अभिप्रायों और अर्थ-संकेतों की समझने और पकड़ पाने की सामर्थ्य को कमजोर बनाता है । औपन्यासिक कृति में यह खतरा हमेशा अधिक रहता है क्योंकि उपन्यास का 'समार' अपनी प्रकृति में सजुल और जटिल होता है और उसकी कई एक तट्टे होते हैं । इस वजह से उसमें भीतरी आशय या मूल संवेदना तक पहुँच पाना सामान्य कठिन है । यह कठिनाई तब और भी बढ़ जाती है अगर उपन्यास किसी अचल-विशेष के समसामयिक जीवन के यथार्थ को आकलित करने वाला हो । रामदरदा मिश्र के उपन्यास जिस दृढ़ता और मजबूती के साथ यह कठिनाई सबसे पहले सामने आती है । आकलित स्वभाव और अभिरुचि बात इस उपन्यास पर कहीं से और किस कोण से बात शुरू की जाय ? आकलितता इस उपन्यास के विवेचन का एक सुविधाजनक आधार बन सकती है, पर इस सुविधापरक रास्ते को अपनाने से उस यथार्थ की शायद खरोच-भर ही मिल सके जो हममें अभिव्यक्त है । इस उपन्यास का 'गाव' विकट और सर्वप्राप्ति यथार्थ की लपेट में है और मानव-स्थितियों की विभीषिकाओं का आभास देने वाला है ।

इस उपन्यास के सन्दर्भ में यथार्थ की औपन्यासिक बुनावट से बात शुरू करना ज्यादा सही होगा। उपन्यास के पहले अध्याय को ही लें। इसमें लेखक ने मास्टर सुग्गन के जरिये स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद के स्वप्नों और स्वप्न-भग की स्थितियों की ओर सकेत किया है। मास्टर के लिए स्वतंत्रता-प्राप्ति रंगीन भोर के समान उहड़हा उठने वाली कल्पना थी। उसे लगा था एक बड़ी चट्टान जैसे सर से उठ गयी। आकाश में अघकार उगलते हुए बड़े-बड़े बादलों के पहाड़ जैसे पिघल कर बह गये। आज भी मास्टर का वह सपना हारा भले न हो, पर अब अभावों से जर्जरित उसका मन सपनों का तार जोड़ नहीं पाता। कीचड़ की आसका ने सारे तारों को छिन्न भिन्न करके बिखेर दिया था। लेखक ने बड़े कलात्मक समय से मास्टर सुग्गन की मानसिकता को उभारा है और आर्थिक अभावों के गिराव में जकड़े हुए व्यक्ति की मूल्यगत पकड़ के टूला होना को भूँचिन्ता किया है। और फिर मास्टर 'गीतवा' के विवाह की सोचना है और सपने में खो जाना है। तभी 'हवा बह गयी, जोर से धान के बिरखे कुनमुना उठे, जैसे कोमल स्पर्श में किनी बछड़े के शायें। मास्टर सपने में डूब था। एक चील बड़े जोर से टें करके ऊपर से उड़ गयी। उसके पंजे में एक मछली छटपटा रही थी। यह वारा चमत्कार कथन नहीं है बल्कि एक ऐसा विम्व है जो गहरी अर्थ-व्यवस्था लिए हुए है और उपन्यास के मूल आशय का गहरा रहा है। सगना है उसके भयावह मन का यह विम्व (चील के पंजे में छटपटानी मछली) भीतर से उछल कर बाहर प्रक्षेपित हो गया है। तभी एकाएक उसके ध्यान में महोपसिंह आकर अटक जाते हैं और उसे सगना है जैसे बाबू महोपसिंह की भारी-भरकम देह यहाँ से वहाँ तक पसर गयी है। और वह अपने भारी भरकम बोझ के नीचे जमीन की भारी उबकी दबोचें हुए है। ये सभी विम्व व्यक्ति के भीतर की मज्जाल-मंत्रमिन् प्रक्रिया को ही उद्घाटित नहीं करने बल्कि उपन्यास के आन्तरिक अभिप्राय से अन्तर्वर्ती सूत्र के समान जुड़े हुए हैं। स्वातन्त्र्य-स्वप्न के टूटने का एहसास, डरे हुए आदमी की मनःस्थिति, चील का टें करके उड़ना और उसके पंजे में मछली का छटपटाना और फिर महोपसिंह का क्रूर शोषक रूप—विम्वों का यह क्रम आन्तरिक, कलात्मक और सकेतात्मक है। ये विम्व केवल कुछेक स्थितियों के विम्व न होकर उपन्यास में एक बृहत्तर अर्थ-सन्दर्भ की अनुगूँज छोड़ जाते हैं और औपन्यासिक कलेवर में सार्थक और चरितार्थ होते हैं।

इस उपन्यास में परिस्थितियों का घटाटोप है। एक के बाद दूसरी और एक-दूसरी को काटती-भीटती, बनाती-बहाती परिस्थितियाँ हैं। कभी बाढ़ का प्रकोप, कभी सपें-दश, कभी महामारी और कभी चक्रवर्ती की मुसीबत। भूख तो गांव में सर्वत्र व्याप्त है। बदमी का यह सोचना कितना साभिप्राय है—'यह पहरा किसे उगा रहा है। सभी घरों में भूख तोट रही है। भूख की चोरी करने कीन आया।' और तिस पर गुडागर्दी—एक-दूसरे की जमीन हड़पने और साफ करने के पड़्यन्त।

मनलब यह कि गाव की जिन्दगी यातना का न स्वप्न होने वाला सितसिला बन जाती है। इस सितसिले के अपरिहार्य घग बने हैं इस उपन्यास के प्रेम-प्रसंग। बुज्ज-बदमी और मास्टर-शास्त्रा के प्रेम प्रसंगों ने उपन्यास में बहुत जगह घेरी है। पर, ये प्रसंग उपन्यास में अनावश्यक रूप से विस्मृत नहीं हैं। इन से गाव की जिन्दगी का एक और पक्ष सामने आता है—यातना का एक भावनात्मक छोर। ये प्रेम-प्रसंग गाव में घोरत की जिन्दगी की घुटन, विवशता और वेदना को भलना देते हैं, बावजूद रोमांटिक और भावुक अदाओं के।

परिस्थितियों और प्रसंगों का तान-बाना इस उपन्यास में ऐसा है कि उस में बनते विगड़ते सम्बन्धों का और मन्द स्थितियों के तनाव, विरोध, विमर्श और विडम्बना का बोध हो जाता है। लेकिन न परिस्थितियों या घटनाओं का नियोजन इस ढंग से रिया है कि प्रसंग और पात्रों के त्रिग-जलाप बिल्कुल नये रूप में दीप्त हो उठते हैं। पंचायत के चुनाव और चक्रवर्ती आदि ऐसी घटनाएँ हैं जो सबको के समान सूत्रों को उन्मेष देती हैं। एक दूसरे की पोन खोने के प्रयास में हर किसी की पोल खुल जाती है। मृपन्द्र लाल के एम० सी० ओ० बन कर घाने में बई चेहरे बतकाव हात है और बड़ों की विवृतियाँ सामने आती हैं। घनजान राय के घाने में सम्बन्धों के नए सन्दर्भ बनते हैं और उस उखाटन की साजिशें भी चलती हैं। इस प्रकार की घटनाओं और प्रसंगों का अन्वय इस उपन्यास में लगा हुआ है। आचलिक उपन्यासों की तरह उसमें ऐसा त्रिखराव नहीं है कि घटनाओं में कोई मवघ-मूत्रता ही न हो या घटनाएँ एक दूसरे से स्वतन्त्र और निरपेक्ष हों। यहाँ घटनाएँ एक-दूसरे से जुड़ी बधी हैं और यथार्थ की तल्मी को सामने लाती हैं।

यह समूचे गाव का यथार्थ है। बगं चेतना के बावजूद, यह यथार्थ सुनिश्चित और व्यवस्थित बगं धारणाओं से प्रेरित नहीं है। पर एक बात अदृश्य छटकती है कि इस उपन्यास में बणन की पुरानी यथार्थवादी पद्धति को अगनाया गया है। उदाहरण के तौर पर इस प्रसंग को देखिए

‘बीस भर चादी की हँसुली के लिए चौधरी ने मिफं पाच रुपये दिये हैं, बीस बेईमान हैं यह।’

और सतीश मानो दिवा-स्वप्न में सो गया—चौधरी की धोमस आह्वान उस की आँखों के सामने खड़ी हो गई। सतीश ने बड़कर उसके पेट पर सात मारी और हुकार उठा ‘बभीने, तू अभी भी जिन्दा है, गाजादी मिलने के बाद भी।’ चौधरी पेट पर हाथ फेरता हुआ हँसा—‘मारो और मारो। यह पेट तो तुम्हारा ही है, तुम्हारे गहनों से भरा हुआ है, यह चोट मुझे नहीं तुम्हारे गहनों को लग रही है। गाजादी से क्या होता-जाता है। मैं अपनी जगह पर बसतूर बापम हूँ और मुझे ही क्यों देखते हो, तुम्हारे नेताओं में भी तरह-तरह के चौधरी निरन आए हैं।’

वैषम्यपूर्ण स्थितियों के चित्रण और वर्णन का यह मुहावरा, निस्संदेह, यथार्थ-वादी ढंग का है। भाषा का रचाव और शैली भी कुछ इस ढंग की है कि यह मुहावरा ज़रूरत से ज्यादा मुखर प्रतीत होता है। वर्णन की यथार्थवादी रुढ़ि को काटने के लिए व्यंग्य और कटाक्ष काफी सहायक हो सकते हैं। पर, इन औजारों का कोई पैना प्रयोग इस कृति में नहीं हो सका है।

इस उपन्यास में लेखकीय दृष्टि भयावह और कर स्थितियों के यथार्थ को एक मूल्य-सन्दर्भ देने की रही है। इस के लिए सतीश को माध्यम बनाया गया है। वह गांव की सीमाओं से लड़ता है और आदर्श गांव का स्वप्न देखता है। घिनौनी यथास्थिति को तोड़ने का उसमें अपूर्व और सात्त्विक उत्साह और साहस है। कुजू के यह कहने पर, 'लगता है गरीबों का कोई नहीं है,—कल भी नहीं था, आज भी नहीं है। ये गन्दे जानवर कल भी राज करते थे, आज भी राज करने के लिए हाथ-पाव मार रहे हैं, इनके मुंह खून लगा है न आदमी का', प्रत्युत्तर में सतीश ओज और उत्साह की वाणी बोलता है 'हां, लेकिन मर इन्हें बरदाश्त नहीं किया जायगा। इन का राज बदलना ही होगा। इसीलिए तो पचायत-राज की व्यवस्था हो रही है। किसी भी कीमत पर इन्हें रोकना होगा मैदान में आने से। य खलबलाए हुए हैं। जब शकर का ताड़व-नृत्य होता है तब राक्षस खलबला उठत है। आज शकर का ताड़व-नृत्य हो रहा है, सत्य उधड़ कर सामने आ रहा है, ये राक्षस खलबलाए हुए हैं, इन्हें रोकना होगा.....रोकना होगा'

क्या इस प्रकार की आवेशपूर्ण वाणी उपन्यास को किसी मूल्य स्तर से जोड़ पाती है? उपन्यास में जो बंदने हुए जीवन-मन्दर्भ और अस्तित्व में जूझने वाली स्थितियाँ हैं, उन्हें देखते हुए सतीश का इस प्रकार का सोचने का रव एक भावुक प्रतिनिया में अधिक ग्रहमित नहीं रखता। बड़मूल भावुक धारणाओं के आधार पर स्थितियों को मूल्य-स्तर पर समान्त नहीं किया जा सकता। दरअसल, गांधी का गांव का सपना सतीश के अवचतन में अट्टा पड़ा है। यह उसकी मनोवैज्ञानिक 'फिक्सेशन' या 'आर्क टाइप' बन चुका है। बदली हुई स्थितियाँ उसने सामने हैं और वह उनके बीच से गुजरना भी है। उसे साफ महसूस होना भी है कि 'सत्य तो घुरी तरह से मर रहा है, और सामूहिकता-खड-वंड में बँट कर इकाइयों में छटपटा रही है', तो भी गांधी की गांव की परिकल्पना उस की बड़मूल ग्रंथि बनो हुई है, तभी तो वह जगू से कहता है—'मैं तो जो भोग रहा हू वह भोग ही रहा हू लेकिन चिन्ता इस बात की है कि गांव का क्या होगा ? क्या इसी गांव की कल्पना गांधीजी ने की थी ?' ...आगे वह फिर कहता है, 'आजादी मिले इतने साल हो गये, लेकिन गांधी का सपना वहाँ पूरा हुआ ?' इन धारणाओं की पूरे उपन्यास के 'टेम्पर' से कोई सगति बैठती प्रतीत नहीं होती। उपन्यास के अन्त में सतीश के भाई चन्द्रकान्त का आई० ए० एस० बन कर आने का प्रसंग निरानुसंगिक लगता है। उपन्यास

अपने पूरे रचाव, आन्तरिक तर्क-संगति और रचनाशीलता के आधार पर एक ट्रेजेडी बन रहा था, पर लेखक ने उस पर, एक प्रभावशाली और सुखद अन्त उड़ा दिया जिस से लेखकीय दृष्टि और रचना-दृष्टि के बीच द्वंद्व की स्थिति पैदा हो गयी।

लेखकीय दृष्टि और रचनाशीलता के इस द्वंद्व ने बावजूद, यह उपन्यास गाँव के समसामयिक जीवन की यथार्थ, क्लृप्त स्थितियों और यातनाओं की सच्ची और प्रामाणिक तस्वीर पेश करता है। यह स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद के गाँव-जीवन का अनुभूत यथार्थ विम्व है जो औपन्यासिक रचनाशीलता के तकाजा से जुझता हुआ अपनी सीमा और विशिष्टता के स्तरों को खोलता चलता है।

मुक्तिबोध को
समीक्षा-दृष्टि

मुक्तिबोध की समीक्षा-दृष्टि

मुक्तिबोध का व्यक्तित्व, साहित्य और साहित्य-समीक्षा एक दूसरे से गहरे में अन्तःसम्बन्धित और सम्पृक्त हैं। इससे यह भ्रम हो सकता है कि उनके कृति-व्यक्तित्व ने साहित्य-समीक्षा में और उनके समीक्षक व्यक्तित्व ने साहित्य-क्षेत्र में अवैध प्रवेश किया हो या अवांछनीय दस्तल दिया हो। पर, ऐसा भ्रम निर्मूल हो है क्योंकि ऐसा कहने के लिए कोई समुचित आधार नहीं है। इसमें सन्देह नहीं कि उनकी समीक्षाएँ, मूल रूप में, एक कवि की, रचनाकार की समीक्षाएँ हैं जिन्होंने अपने व्यक्तित्व में बाह्य वस्तुओं की अभ्यन्तरोत्तर-प्रक्रिया का घटित होना देखा है और सृजन-प्रक्रिया की राह पर चलते हुए हर मोड़ को देखा, समझा और परखा है। अपने मान्य-जीवन की यात्रा में उन्हें जो चिन्तन करना पड़ा है, उसी में उनकी समीक्षाएँ अनुप्रेरित हैं। यही कारण है कि यहाँ साहित्य-सम्बन्धी विद्वान्ताँ और प्रश्नों का जड़ामूल शार्म्यय विवेचन-विश्लेषण नहीं है। उनका समीक्षक-व्यक्तित्व, रचनाकार-व्यक्तित्व में लगाया नहीं जा सकता। वे दोनों, उनके व्यक्तित्व में, मूलनामक स्तर पर, एक-दूसरे से महज रूप में जुड़े हुए हैं। वे एक-दूसरे को प्रभावित ही नहीं, अन्तःसन्धित और सन्तुष्टि भी करते हैं। पर, इनका अर्थ यह नहीं बिना जाना चाहिए कि उनकी समीक्षा-दृष्टि कवि-कर्म की उपज है। उनकी समीक्षाओं के (और कविताओं के भी) पीछे स्रष्टा के माद-माय एक शीघ्र और प्रकुट चिन्तक की बैठा है जो अज्ञानानुमूर्ति को प्रखर और निर्मल व्याख्या और मान्यता करता चला है। उनकी समीक्षाएँ, निश्चय ही, एक दुष्ट, वैचरिक

आधार लिए हुए है। 'सवेदना' और 'ज्ञान', 'कविता' और 'जीवन-समीक्षा' या जीवन-मूल्यांकन, उनके तई अलग अलग 'खानें' नहीं हैं। समीक्षा में (और कविता में भी) सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदना पर उनके जोर देने का यही मुख्य कारण है।

मुंबा मुक्तिबोध ने मार्क्स दर्शन का गहन अध्ययन और मनन किया था। इस दर्शन ने उनकी जीवन-जगत सम्बन्धी धारणाओं को निर्धारित और सुनिश्चित किया था। उनके कवि-मानस पर इसका गहरा प्रभाव पड़ा था। पर, जीवनानुभवों की विविधता और व्यापकता जैसे जैसे उनके सामने प्रत्यक्ष होती गई, मार्क्स-दर्शन से पैदा हुई वैचारिक जकड़न ढीली होती गई। उनकी दृष्टि इस दर्शन की एकानिगता और सीमा को पहचान पाने में उत्तरोत्तर समर्थ हुई। इस 'पहचान' के बाद वे इस दर्शन के प्रभाव-बिम्ब से बाहर जाने की बराबर कोशिश करते रहे। इस कोशिश में वे कुछ हद तक सफल हुए भी, पर मार्क्सवाद के सिद्धान्तों और विचारों ने उनके दिल-दिमाग में जो 'कन्डीशनिंग' पैदा कर दी थी, उसकी जड़ें बहुत गहरी थी और जूझने के बावजूद, वे उससे उबर न पाए थे। उन्होंने सही मायने में खुद से सड़ाई की थी, आत्मसमर्पण किया था। इस 'लट्टाई' या 'समर्पण' को एक साथ दो स्तरों पर देखा जा सकता है - रचना-स्तर पर और विचार-स्तर पर। इस आत्म-समर्पण ने ही उन्हें अपने समूचे व्यक्तित्व (कृति और निजी) को शोधने की दिशा में प्रवृत्त किया। इस शोधन-प्रक्रिया ने परिणामस्वरूप, उनकी मार्क्सवादी-सामाजिक दृष्टि का सत्कार हो सका और वह अपेक्षया अधिक व्यापक, सहज और साहित्यिक संदर्भ में सार्थक हो सकी। अतः साहित्य-समीक्षा ने मूलाधार के रूप में सामाजिक और आर्थिक प्रक्रियाओं पर उनका बल देना नोरा 'एक्जेडेमिक' नहीं है, बल्कि 'मार्क्सवादी' नहीं है। उनकी समीक्षाओं में उनका सम्पूर्ण, इन्द्रपूर्ण व्यक्तित्व 'इन्वोल्व्ड' है। उन्होंने साहित्य की विशिष्ट प्रवृत्ति और उसकी सृजनशील प्रक्रियाओं के परिप्रेक्ष्य में सामाजिक और आर्थिक भूमिकाओं का निरूपण करने का प्रयत्न किया है। यह प्रयत्न कितना प्रामाणिक और वस्तुपरक है, यह एक अलग प्रश्न है।

मुक्तिबोध ने सैद्धान्तिक और व्यावहारिक दोनों प्रकार की समीक्षाएँ लिखी हैं। उनके आलोचनात्मक निबन्धों के संग्रह 'आत्मसमर्पण तथा अन्य निबन्ध' में १३ निबन्ध हैं जिनमें से अधिकांश सैद्धान्तिक विषयों पर हैं जैसे— 'वाक्य की रचना प्रक्रिया', 'सौन्दर्य-प्रतीति और सामाजिक दृष्टि', 'नवीन समीक्षा का आधार', 'साहित्य और विज्ञान', 'मन्तरात्रा और पक्षधरता', और 'समीक्षा की समस्याएँ' आदि। इस संग्रह में कई निबन्ध ऐसे हैं जिनमें नयी वाक्य प्रवृत्तियों के सन्दर्भ में कविप्रिय महत्त्वपूर्ण मौखिक प्रश्न उठाए गए हैं और उनका सैद्धान्तिक विवेचन-विश्लेषण किया गया है। कुछेक निबन्ध दृग्गमे ऐसे भी हैं जिनसे उन की व्यावहारिक समीक्षा-दृष्टि का

पता चलता है, जैसे “‘शमशेर मेरी दृष्टि में’ और ‘सुमित्रानन्दन पन्त’ एक विश्लेषण।’ उनकी व्यावहारिक समीक्षा का मेरुदण्ड तो उन का ग्रन्थ, कामायनी : एक पुनर्विचार, ही है जिसमें फ्रैन्सेस की दृष्टि से ‘कामायनी’ पर विचार किया गया है। साहित्य-सम्बन्धी ऐसे ही बुनियादी प्रश्न उठाए गए हैं डायरी विषय के अनौपचारिक सहज माध्यम से उनकी पुस्तक, एक साहित्यिक की डायरी में। इन तीनों पुस्तकों के सम्बन्ध में यह बात उल्लेख योग्य है कि इन तीनों में मान्यताओं, स्थापनाओं और मूल विचारों के घरातल पर कोई विरोध, विरोधाभास या असंगति नहीं है। इनमें एक मूलभूत केन्द्रीय-दृष्टि लक्षित की जा सकती है जिसके ‘फोकस’ में वे हर साहित्य-विषय को देखते हैं। इससे विवेचन विश्लेषण में जड़ता या एक-जैसा-पन भा जाने का खतरा रहता है, पर समीक्ष्य विषयों को विभिन्न कोणों से और विविध आयामों में प्रस्तुत करने में मुक्तिबोध को कोई कठिनाई नहीं हुई है।

मुक्तिबोध की समीक्षा दृष्टि का यह केन्द्र क्या है ? निश्चय ही यह केन्द्र—वास्तविक जीवन-जगत् और उसके तथ्यों और अनुभवों से बना है। जीवन-जगत् के विविध और व्यापक जीवनानुभवों को वे समीक्षा के आधार रूप में स्वीकार करते हैं। उनका मन है ‘साहित्य समीक्षा के मूल बीज वास्तविक जीवन में तजुबों के बतौर उपलब्ध होने वाले ज्ञान और संवेदन और संवेदन ज्ञान में ही है।’ (आत्म सधर्ष तथा ग्रन्थ निबन्ध—पृष्ठ ६८)। वे तो यहाँ तक कहते हैं कि वास्तविक जीवन की संवेदनात्मक समीक्षा शक्ति के अभाव में, साहित्य के क्षेत्र की समीक्षा-शक्ति थोथी होती है (वही, पृष्ठ ६६)। वास्तविक जीवन के संवेदनात्मक ज्ञान को वे साहित्य-समीक्षा की मूल दृष्टि या मूल्य के रूप में इसलिए भी स्वीकार करते हैं कि वास्तविक जीवन का संवेदनात्मक ज्ञान, न केवल लेखक और समीक्षक में होता है, बल्कि पाठक में भी होता है (वही)। वे जीवन-सत्य को ही सिद्धान्तों का नियामक मानते हैं। वास्तविक जीवन में पाए जाने वाले तत्त्वों का वे साहित्य में प्रकट तत्त्व की सत्यता की जाच की कसौटी मानते हैं। सधर्ष में कहे तो वे जीवन-मूल्य और कलात्मक साहित्यिक मूल्य में व्यावहारिक सम्बन्ध मानते हैं। जाहिर है कि उनकी समीक्षा-दृष्टि वास्तविकता और वास्तविक जीवन के व्यापक और विविध जीवनानुभवों, जीवन-मूल्यों, आन्दोलनों, आकांक्षाओं और आदर्शों की बृहत्तर पीठिका पर खड़ी है। इस समीक्षा-दृष्टि को जीवन सापेक्ष, मूल्य-सम्पृक्त और समाज-प्रतिबद्ध दृष्टि कहा जा सकता है। कहना चाहें तो इसे प्रगतिवादी समीक्षा-दृष्टि से प्रभावित समीक्षा-दृष्टि कह सकते हैं। पर, मुक्तिबोध ने इस समीक्षा-दृष्टि को एक सर्वथा नया आयाम और मौलिक सस्कार देने की चेष्टा की है। इसे कवि-व्यक्तित्व, सृजन प्रक्रिया और मनोविश्लेषण से जोड़ कर। इस प्रकार मुक्तिबोध ने अपनी समीक्षा को नितान्त भिन्न रूप में विकसित किया है। सवाल हो सकता है कि क्या साहित्यालोचन की यह दृष्टि उपयुक्त और प्रामाणिक कही जा सकती

है ? यों तो स्वयं मुक्तिबोध भी 'केवल एक ही बसोटी से साहित्य को नापना उचित नहीं समझते (एक साहित्यिक की डायरी) । वे अपनी समीक्षा दृष्टि की सीमा से भी भती-भांति परिचित हैं और यह स्वीकार करते हैं कि यह दृष्टि साहित्य के साहित्यिक गुणों की परख की बसोटी हमेशा नहीं हो सकती । (एक साहित्यिक की डायरी) । पर उनके विचार में यह दृष्टि चूंकि साहित्यालोचन की एक नयी दिशा सुझाती है अतः 'साहित्य से उन का तवाजा करना गलत नहीं है ।' साहित्य को सामाजिक दृष्टि से विवेचित करना गलत नहीं कहा जा सकता—इससे नूतन सम्भावना के आयाम खुल सकते हैं, पर इसे साहित्य समीक्षा-दृष्टि के रूप में प्रतिपादित किये जान पर अवश्य एतराज किया जा सकता है । सामाजिक, आर्थिक सदमों पर ध्यान देने से साहित्यालोचन में सहायता तो मिलती है पर उसे कलाकृति के कलात्मक मूल्य की परख का मानदण्ड नहीं ठहराया जा सकता । साहित्य का मानदण्ड तो साहित्यिक-कलात्मक-सौन्दर्यात्मक ही हो सकता है । सामाजिक-आर्थिक सदम और वास्तविक जीवन के तथ्य और अनुभव तो उम निष्कर्ष की पूर्ण-स्थिति का रूप में मौजूद रह सकते हैं । किसी कलाकृति के विवेचन मूल्यांकन में उनका महत्व को नकारा नहीं जा सकता, पर उन्हें अन्तिम बसोटी के रूप में मान्यता नहीं दी जा सकती ।

मुक्तिबोध की समीक्षा दृष्टि का यह केन्द्रीय तत्व, उन की रचना दृष्टि और कवि-कर्म-सम्यक् की धारणाओं का पर्याप्त प्रभावित है । उनका अनुसार कवि अपने अन्तर में व्याप्त जीवन जगत् का प्रकट करता है । उनका विचार है, 'काव्य रचना कवन व्यक्तिगत मनावेज्ञानिक प्रक्रिया नहीं, वह एक सांस्कृतिक प्रक्रिया है और फिर भी वह एक आत्मिक प्रयास है । काव्य रचना को सांस्कृतिक प्रक्रिया मानने का मतलब उनका तब यह है कि 'उपमा या सांस्कृतिक मूल्य परिपक्व होते हैं, व व्यक्ति की अपनी देन नहीं समाज की या वग की देन हैं ।' इसमें सन्देह नहीं कि काव्य रचना या पीछे सामाजिक सांस्कृतिक प्रभाव-संस्कार रहते हैं और फिर व व्यक्तित्व के मूल स्वभाव के अनुसूच और सृजन प्रक्रिया के दौरान ये प्रभाव-संस्कार कारमकार उदय जाते हैं । सामाजिक, सांस्कृतिक गन्दम रचनाकार की मनाभूमि का निमित्त कर सकते हैं, रचना के प्रेरक तत्व बन जाते हैं, रचना प्रक्रिया में भी मजिद रह जाते हैं, पर इस सभमे काव्य रचना 'सांस्कृतिक प्रक्रिया' मिय नहीं की जा सकती । इस मार व्यापार में कृति-व्यक्तित्व और कलात्मक तत्वों का एक बहुत बड़ा रोल हाता है । इस 'शन' के महत्व का मुक्तिबोध न जानते हो, ऐसी बात नहीं । उन्होंने इस बात को रेखांकित भी किया है यह कहकर कि काव्य रचना एक आत्मिक प्रयास है । कला के तीन दशा का जिस रूप में उन्होंने उद्घाटन किया है वह भी इस बात की गवाही देता है कि काव्य-रचना, अपने मूल रूप में आत्मिक और वैयक्तिक प्रक्रिया है—सांस्कृतिक तत्व भले ही इस सवाग हा या व्यापिति में सहायता पहुँचाते हैं ।

वैचारिक दृष्टि से मुक्तिबोध मानव-वास्तविकता और समाज के प्रति प्रति-बद्धता के कायन हैं और इसी दृष्टि से वाच्य में 'सौन्दर्य' की प्रतिष्ठा और परख करने पर बन देत है। दूसरी ओर, रचना स्तर पर उन्हें कलात्मक प्रतिप्रियाप्रा की पूरी जानबारी है, अतः वे सौन्दर्य प्रतीति का अविच्छिन्न सम्बन्ध सृजन-क्रिया के साथ जोड़ते हैं। एक ओर तो वे सामाजिक दृष्टि के बिना सौन्दर्य प्रतीति असम्भव मानते हैं। (आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध) तो दूसरी ओर उनकी धारणा है कि सृजन प्रक्रिया से हटकर सौन्दर्य प्रतीति असम्भव हो जाती है (एक साहित्यिक की डापेरी)। दूसरे शब्दों में कहना चाहें तो उनका विचार सामाजिक दृष्टि और सौन्दर्य प्रतीति में गुणात्मक राति से कोई अन्तर नहीं है। —होना एक ओर तो सौन्दर्य प्रतीति ही सामाजिक दृष्टि से सम्बद्ध क्रिया है तो दूसरी ओर सृजन प्रक्रिया से। ऐसा करके उन्होंने सौन्दर्य प्रतीति को तो गहरा स्तर पर उठाया ही है। सामाजिक दृष्टि को भी गहरी अवस्था से समझ लिया है। तो यह बात अवश्य खटकती है कि उन्होंने सौन्दर्यानुभूति को कलाकृति की अमान से उभर कलात्मक या सौन्दर्यात्मक तत्त्वों से सन्दर्भ में नहीं उठाया। तो क्या वे कलाकृति से कलात्मक सौन्दर्य को महत्व नहीं देते? इस सम्बन्ध में उनका अपने शब्दों में प्रमाण मान जा सकता है—'पाठा' का यह आदि कृत्य और प्रथम ग्रंथ है कि यह कलात्मक सौन्दर्य का आत्मसात करत हुए कृति के सम में प्रगट कर। कलात्मक सौन्दर्य तो वह सिंहद्वार है जिसमें से गुजर कर ही कृति के सम क्षेत्र में विचरण किया जा सकता है, अन्यथा नहीं। स्पष्ट है कि मुक्तिबोध कलाकृति से कलात्मक महत्व तो स्वीकार तो करते हैं—पर मानते उस प्रवेशद्वार ही है, कृति का अन्तर्गती तत्त्व नहीं। अन्तर्गती तत्त्व तो उनकी दृष्टि में जीवन ही है सौन्दर्य नहीं।

मैदानांतर और तात्त्विक विवेचना के साथ साथ मुक्तिबोध ने अपने समय की समीक्षा-दीर्घियों और दृष्टियों की भी गम्भीर भीमसा की है। इनके मूल्य, महत्व और सीमा का उन्होंने अपनी समीक्षा दृष्टि के केन्द्र में रखकर छाया है। ऐसा उन्होंने नयी वाच्य प्रवृत्तियों के सन्दर्भ में किया है। प्रगतिवादो समीक्षा और समीक्षका की उन्होंने अच्छी खबर ली है। वे यह मानते हैं कि, आज किसी भी व्यवस्थाबद्ध जैसी विचारधारा का समाज में प्रभाव नहीं—'इतना व्यापक, सर्वांगीण और सघन प्रभाव नहीं कि लम्बे सामाजिक वातावरण में से उसे खींच कर आत्मगत कर सके।' इस मूल आधार को ग्रहण कर, वे प्रगतिवादी और आदर्शवादी समालोचका पर आरोप लगाते हैं कि ये बनत हुए साहित्य की जीवनभूमि से असम्पृक्त रहकर साहित्यकृत जीवन और साहित्य-सृजन की वास्तविक मानवभूमि, इन दोनों के घनिष्ठ परस्पर-सम्बन्धों के रूप का—इन दोनों के अपने अपने विशिष्ट स्वरूप का आकलन न करते हुए, या छिछली सतही दृष्टि से उनका आकलन करते हुए न्याय निर्णय प्रदान करते हैं। वास्तविक और विविध नवीन साहित्य-कृतियों का मार्मिक विश्लेषण तथा मूल्यांकन करना उन्हें अभीष्ट नहीं। मुक्तिबोध का यह विवेचन सटीक है और उनकी गहन

मूढम दृष्टि का परिचायक है। उन्होंने प्रगतिवाद की भीतरी न्यूनताओं को उघाड़कर सामने रखा है पर इसका अर्थ यह नहीं कि उन्होंने नयी कविता के समीक्षा सिद्धान्तों और दृष्टियों की वकालत की है। अपनी मौलिक समीक्षा-दृष्टि द्वारा उन्होंने नयी कविता की मूल प्रवृत्ति को समझन और उस का विवेचन करने का प्रयास किया है पर नयी कविता की ह्रासोन्मुखी प्रवृत्तियों और मूल्यांकन के सिद्धान्तों का उन्होंने तीव्र और जबरदस्त विरोध भी किया है। नयी कविता के निर्विकल्पक सौन्दर्य-सिद्धान्त व्यक्ति-स्वातंत्र्य के सिद्धान्त, सधु मानव के सिद्धान्त और तथाकथित आधुनिक भावबोध का उन्होंने आवेशपूर्ण खण्डन किया है। इस विरोध और खण्डन के पीछे उनकी समाज प्रतिपद्ध मूल्य सम्पूक्त दृष्टि काम कर रही है। इस दृष्टि से पूरी तरह सहमत नहीं हुआ जा सकता। आधुनिक बोध के सम्मुख म उनकी इस पारणा, जो इस दृष्टि से प्रभावित है को मान्यता नहीं दी जा सकती। "अन्याय के खिलाफ आवाज बुलन्द करना आधुनिक भावबोध है। आधुनिक भावबोध के अंतर्गत यह भी है कि मानवता के भविष्य निर्माण के सपने में हम और भी अधिक दक्षिण हा तथा वर्तमान स्थिति को सुधारें, नैतिक ह्रास को याम, उत्पीड़ित मनुष्य के साथ एकान्त होकर उसकी मुक्ति की उपाय योजना करें।" यह मान्यता आधुनिक भावबोध की पहचान नहीं कराती। इसमें निरा प्रगतिवादी आवेश है।

मुक्तिबोध के काव्य की सृजन प्रक्रिया का एक रचनाकार की हैसियत से विवेचन करने की कोशिश की है। उसके अनुसार रचना के तीन क्षण होते हैं— 'पहला है जीवन का उत्कट अनुभव क्षण। दूसरा क्षण है इस अनुभव का अंगन बसकत दुःखत हुए मूल में पृथक् हो जाना और एक ऐसी फँटेसी का रूप धारण कर लेना माना वह फँटेसी अपनी आत्मा के सामने ही गड़ी है। तीसरा और अन्तिम क्षण है इस फँटेसी के शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया का प्रारम्भ और उस प्रक्रिया की परिपूर्णता तक की गतिमानता।' मुक्तिबोध की मान्यता है कि शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया के भीतर जो प्रवाह बहता रहता है, वह समस्त व्यक्तित्व और जीवन का प्रवाह होता है। मुक्तिबोध ने सृजन प्रक्रिया के दौरान तीन महत्वपूर्ण प्रश्न उठाए हैं—काव्य फँटेसी का प्रश्न, भाषा का प्रश्न, सौन्दर्य प्रतीति और सामाजिक प्रतिबद्धता का प्रश्न। मुक्तिबोध ने फँटेसी के प्रश्न का काव्य सृजन-प्रक्रिया के बुनियादी महत्व के प्रश्न के रूप में उठाया है और यही से अन्य प्रश्नों पर भी दृष्टिपात किया है। फँटेसी का जैसा विवेचन उन्होंने किया है वह अत्यन्त गहन और तात्त्विक है। ऐसा लगता है मुक्तिबोध ने कविता के भीतरी तत्वों के पारम्परिक संपात और प्रक्रिया द्वारा फँटेसी के स्वरूप की मौलिक परिकल्पना की है, पर, जहाँ वे उसका सम्बन्ध साहित्य-रचना के सामाजिक सन्दर्भों से जोड़कर, फँटेसी के आधार पर किसी कृति की व्याख्या करने की कोशिश करते हैं, वहाँ उनकी दृष्टि में पूर्वाग्रह हावी हो जाते हैं। उनकी पुस्तक 'कामायनी' एक पुनर्विचार के सन्दर्भ में इसे देता

जा सकता है। रचना-प्रक्रिया के दौरान फैंटेसी कबमे जन्मती और विवसित होती है—उमकी निर्माण-प्रक्रिया मे रचनाकार का रचना-व्यक्तित्व, रचना-बाह्य व्यक्तित्व, बाह्य परिवेश, जीवन के तथ्यों और अनुभवों का क्या योगदान रहता है—इसे समझा जा सकता है 'कामायनी' की उनकी व्याख्या-विश्लेषण और मूल्यांकन दृष्टि से परिचित होकर। वे 'कामायनी' की क्या को फैंटेसी मानते हैं। उनकी मान्यता है कि जिस प्रकार एक फैंटेसी में मन की निगूढ़ वृत्तियों का, अनुभूत जीवन समस्याओं का, इच्छित जीवन-स्थितियों का प्रक्षेप होता है, उसी प्रकार 'कामायनी' में भी हुआ है।

कामायनी की फैंटेसी का स्वरूप क्या है? वह मानव समस्या के साथ किस रूप में सम्बद्ध है? प्रसाद के व्यक्तित्व के किन मूलभूत अन्तर्गतों से वह प्रेरित है, उसकी रूप-रचना और उमकी समग्र गहन संवेदना पात्रों के जरिए किस रूप में (कलात्मक-प्रकलात्मक) अभिव्यक्त हुई है—इन सब प्रश्नों पर उन्होंने विचार किया है। पर, लगता है इन प्रश्नों पर उनकी दृष्टि, पूर्वाग्रहों से मुक्त नहीं है। यह दृष्टि, मूलतः मार्क्सवादी चेतना के प्रभाव के परिणामस्वरूप बनी है। इस 'चेतना' के कारण उनके कुछ 'आग्रह' हैं जिनमें उनका मूल्यांकनशील मन प्रसित है। इन आग्रहों की गिरफ्त में पड़कर वे यदि 'कामायनी' में फैंटेसी जैसे कला-तत्व या सौन्दर्य-तत्व का विश्लेषण करते-करते, समाजशास्त्रीय या मार्क्सवादी सूत्रों की व्याख्याओं में उलभ गए तो कोई आश्चर्य नहीं।

मुक्तिबोध ने, निस्सन्देह, सृजन प्रक्रिया और उसके दौरान उपलब्ध फैंटेसी जैसे सौन्दर्य-तत्वों का मौलिक और प्रामाणिक निरूपण किया है। यह जरूर है कि कुछेक स्थलों पर उनके निष्कर्ष उनके विवेचनों के सहज परिणाम प्रतीत नहीं होते। उनकी समीक्षा-दृष्टि का यह एक बुनियादी द्वन्द्व है जिसे उनकी समीक्षाओं में अनेक स्तरों पर देखा जा सकता है।